العراق ٣٦٠ درجة

فارس حرّام وعبد المحسن صالح

شهاداتُ رحلةٍ من بغداد إلى دمشق، أنقرة، إسطنبول، القاهرة، بيروت



إعداد إم أي سي تي (MICT)

العراق ٣٦٠ درجة

شهاداتُ رحلةٍ من بغداد إلى دمشق، أُنقرة، إسطنبول، القاهرة، بيروت

الناشر: مؤسسة فريدريش إيبرت، (Friedrich Ebert Foundation) برلين ٢٠٠٧
إصدار: آنيا فوللنبرغ وكلاس غلينيفينكيل (مؤسسة أم آي سي تي) (MICT - Media in Cooperation and Transition)
تأليف: فارس حرَّام، عبد المحسن صالح

١٧شارع هيروشيما
١٠٧٨٥ برلين

ISBN: ٣ – ٧١٢ – ٨٩٨٩٢ – ٣ – ٩٧٨

رئيس التحرير: آنيا فوللنبرغ

مدير التحرير: دينا فقوسة

التحرير: علي بدر، جمال إسماعيل
تدقيق اللغة الإنكليزية: ناثان موور
ترجمة اليوميّات : غنوة حايك
ترجمة الحوارات: غنوة حايك، منى زكي، رمزي رزق
فريق الاصدار المرافق: ميلاني رينج، بتينا شوللر

تصميم: مايند ذي غاب Mind the gap بيروت
الطباعة: المطبعة العربية

البريد الإلكتروني: wollenberg@mict-international.org

العراق ٣٦٠ درجة

شهاداتُ رحلةٍ من بغداد إلى دمشق، أنقرة، إسطنبول، القاهرة، بيروت

شارك في هذا العمل

نُظِّمت رحلة «العراق ٣٦٠ درجة» من قبل MICT بالشراكة مع مؤسسة فريدريش إيبرت Friedrich Ebert Foundation بتمويل من وزارة الخارجية الألمانية.

تود مؤسسة أم آي سي تي تقديم الشكر للأشخاص في أدناه على استشارتهم ودعمهم:

Andrae Gaerber, Achim Vogt, Samir Farah, Emil Lieser and Edith Tapsoba from the Friedrich Ebert Foundation; Volkmar Wenzel, Philip Holzapfel, Ulrich Münch und Petra Drexler from the German Foreign Office; Mayssa Jaroudi, Carine Abi Habib and Karl Bassil from Mind the gap; Matthias S. Klein, Hanka Boldemann, Manar Husam, Mirvat Adwan, Nesrine Shibib, Ihsan Walzi, Koumay Al-Mulhem from MICT; Oday Rasheed and Furat Al Jamil; November Paynter, Colette Abu Hussein, Christine Tohme, Sohrab Mahdavi, Ali Bader, Serene Suleileh, Ahmed Al Attar, Ola Khalidi, Rasheed Issa, Ala' Diab, Nergis Caliskan, Sibel Balta, Ayse Karabat, Safiye Kilic, Mohammed Shamma, Tony Deep, Jehan Marei, Jaydaa Balbaa.

وتخص المؤسسة بالشكر جميع الفنانين الذين شاركونا و شاركوا بأفكارهم فارس وعبد المحسن أثناء رحلتهما، كما نشكر نجوان درويش، رئيس تحرير البرنامج الإذاعي ٣٦٠ درجة، الذي قام بإنجاز برنامج إذاعي متميّز في ظروف غاية في الصعوبة.

جرى توثيق رحلة «العراق ٣٦٠ درجة» في الفيلم العراقي «وصل بغداد – Connecting Baghdad, 2007» من إنتاج ديبواتيكا وميلاني رينج. المنتج المشارك: مؤسسة أم آي سي تي. كاميرا: أسامة رشيد وبتينا شوللر، الصوت: مراد عطشان وحيدر حلو.

جميع صور الكتاب مأخوذة من هذا الفيلم، باستثناء صور الفصل الخامس من الكتاب.

المقابلات مع كل من: روزا ياسين، أحمد أوجيت، آمال قناوي، جورج بهجوري، وليام ويلز، إيمان حميدان، عباس بيضون، ربيع مروَّة ولينا صانع، برهان علويّة، في خلال رحلة «العراق ٣٦٠ درجة»، معتمدة على نسخ من المادة الفيلمية لفريق فيلم "Connecting Baghdad, 2007". وقد قام المخرج السينمائي عدي رشيد بإجراء الحوارات مع جورج بهجوري، وليام ويلز، برهان علويّة، وهي الحوارات التي تم استخلاص شهاداتهم منها في هذا الكتاب.

المحتويات

مقدّمة

يقوم الكاتبان العراقيان فارس حرَّام وعبد المحسن صالح في أيلول ٢٠٠٥، برحلةٍ تبدأ من مطار بغداد الدولي، ليزورا في خلال ثلاثة أشهر كلاً من دمشق، أنقرة، اسطنبول، القاهرة وبيروت. يلتقي الكاتبان في كل محطة منها بفنانين ومثقفين، ويقومان بزيارة المعارض الفنية والأمسيات الموسيقية، كما يتعرفان على كُتّاب وناشرين، لينقلوا من ثم تجربتهما وانطباعاتهما في برنامج إذاعي بعنوان «العراق ٣٦٠ درجة» جرى بثّه على مدى ثلاثة أشهر من قِبَلِ إذاعةٍ لبنانيةٍ وثلاث إذاعاتٍ عراقيةٍ على نحوٍ دوري أسبوعي. وكان إلى جانب فارس وعبد المحسن فيه، مراسلون محليون من البلدان التي شملتها الرحلة، يتناولون بالتقارير الإذاعية وضع الفن المعاصر في بلدانهم.

هي إذن رحلةٌ بحث واطلاع ثقافيّة، يقوم بها كاتبان من العراق، بعد مرور عامين ونصف تقريباً على الغزو الأمريكي لبلادهم، وسقوط النظام السياسي فيه. وسيكون بوسع الجمهور، من العراق، والبلدان المحيطة به، أن يرافق الكاتبين في ثنايا هذه الرحلة، وهي تنسج عبر مسارها رزمة من العلاقات، عابرة للحدود، متكاثفة باطّراد. ويرافق الجمهور الكاتبين أيضا في تحولات الرحلة التي كان مخططاً لها على نحو مسار دائري يمر بالدول المحيطة بالعراق، لتمسي وقد تغيَّر مسارُها، رحلة متعرّجة؛ إذ يبدو أن الدوائر الحكومية في إيران والسعودية لم يرق لها مثل هذا التشبيك الثقافي، في مشروع كان معنيّاً بإعادة إحياء الاتصال والتبادل بين مثقفين عراقيين يعيشون في العراق، وبين زملائهم العرب والإيرانيين والأتراك في دول الجوار. ذلك الاتصال الثقافي الذي أُعيق مراراً في العقود الماضية، بسبب السياسة التسلطية لنظام صدّام حسين، وبسبب حروب المنطقة وتوتراتها، من شأنه أن يتحقق الآن خارج حدود العراق، أكثر من أي وقت مضى، بسبب الأوضاع الكارثية الراهنة في العراق، والنزوح الكبير للمثقفين العراقيين وتشتتهم في المنافي، فيما وصف بموجة الهجرة الرابعة منذ عام ١٩٥٠. ولا ندري – حقاً – متى ستستعيد الثقافة العراقية عافيتها، بعد تراكم هذه الفواجع عليها، الواحدة تلو الأخرى، مهددةً بتبديد ثروتها الكبيرة.

إن هذا الكتاب يوثق جزءاً مهماً من رحلة «العراق ٣٦٠ درجة»، وقد اختار له فارس حرّام وعبد المحسن صالح بعضاً من الأحداث التي عايشاها، مع بعض المقابلات التي أجرياها، التي كان لها وقع خاص عندهما. فضلاً عن ملاحظاتهما الشخصية، التي يمكننا أن نقرأ فيها الكثير مما أثارهما في أوقات مختلفة، وما أثر في نفسيهما، وما فاجأهما، وكيف ينظران إلى حياتهما في العراق عن بُعد، لكننا – فضلاً عن ذلك كله – يمكننا أن نطّلع في هذا الكتاب على أنماط من الفكر السياسي الإيديولوجي، بعدد من أجريت معهم المقابلات، وعلى تأثير هذه الأنماط في الفنون، بأنواعها، ثم عن الفكر القومي العربي، وآثار الحكم الاستبدادي في المجتمعات.

من خلال مقابلات صحفية مع كُتّاب، وراقصين، ومصورين، وفناني فيديو، وقيّمي معارض، وشعراء، يقدم حرَّام وصالح أيضاً العديد من طموحات الفنانين في أماكن عملهم، بأحاديث تدور حول علاقة المبدعين بالدولة والجمهور، والغرب. ومن بين مواضيع أخرى، تطرق الذين أجريت معهم المقابلات إلى التراجع الهائل في اهتمام مجتمعاتهم بشؤون الفن والأدب (فجر يعقوب، لؤي حسين)، والحاجة الماسة إلى توسيع نطاق الفن، من مجرد أداة لخدمة جمهور النخبة إلى مجال يجد قبولا أكثر لدى الجمهور العام (وليام ويلز، آمال قناوي)؛ وتحدث البعض منهم عن استراتيجيات فنية لمعالجة الحرب في مجتمعات ما بعد الحرب (لينا صانع وربيع مروه، إيمان حميدان يونس، عباس بيضون)، وانتقد البعض الآخر الميول «الاستشراقية» في تلقي أعمال الفنانين القادمين من الشرق الأوسط (أحمد أوجيت)، وجرى حديث عن مشكلات المرأة الكاتبة في المجتمع العربي (روزا ياسين)، وكان من الأسئلة التي تم نقاشها: «ما دور مصدر المال؟» (وجدي سيار، أحمد تلّي) و «إلى أي مدى يمكن تحويل الفن إلى أداة أو سلاح؟» (برهان علوية).

«العراق ٣٦٠ درجة»: كتابٌ من أدبِ رحلاتٍ، ومجموعة حوارات دارت في خمس مدن، في المنطقة العربية وتركيا، ويكاد يجمعَ بينها التركيز على القضايا العراقية. فكان لمحتويات هذا الكتاب أن تقيم بدورها جسوراً بين السياسة والفن، وبين السيرة الذاتية والتاريخ، وبين الإبداع والنقد.

نتقدم بشكرنا الخاص إلى محطات الإذاعة في العراق ولبنان التي قامت ببث برنامج «٣٦٠» درجة الإذاعي، وإلى الكاتبين العراقيين اللذين قاما بالرحلة: فارس حرَّام وعبد المحسن صالح، وإلى شركائهم الكثر في بلدان الرحلة، الذين أسهموا بمهاراتهم ومثابرتهم وشجاعتهم وحماستهم في تحقيق هذا المشروع، على الرغم مما يجري من أحداث عنف في العراق، وتوترات سياسية قائمة في المنطقة.

آنيا فوللنبرغ (MICT)



© بتينا شوللر

الفصل الأوّل

دمشق

الجريدة في الزقاق
الكتاب في المنزل

فارس،
أيلول (سبتمبر)
عام ٢٠٠٥

١ لم يكن الليل وحده ما منعني من مشاهدة معالم الطريق من عمان إلى دمشق، وإنما كان أيضاً تفكيري المتواصل بفكرة واحدة: مواقف المثقفين العرب المسبقة الجاهزة من العراقيين المعارضين لصدام، السعداء لزواله، الخارجين تواً من بلادهم المحتلة أميركياً.

لقد لاحظت في مواقف بعض المثقفين العرب من حرب ٢٠٠٣، إن احتلال العراق قد أوجد «موجِّهاً» فكرياً ثابتاً لدى أكثرهم، تجاه العراقيين المعارضين لصدام. وكان من طبيعة هذا الموجِّه الثابت أن يتركز لدى هؤلاء المثقفين العرب بصورة قياس تجريدي، يستند إلى مقولة شهيرةٍ لتراثنا العربي، تتحدث عن الصديق والعدوّ، بما يمكن إيجازه في صيغ ثلاث:

١ - عدو الصديق عدوي، ٢ - صديق العدو عدوي، ٣ - عدو العدو صديقي.

وإذا كان مفهوماً، أن تشكل هذه الاستنتاجات جزءاً من ثقافة العربيّ القديم. فإنَّ ما يصعب فهمه، غايةً في الصعوبة، أن يأخذ العرب المعاصرون التقابلَ بين الصداقة والعداوة داخل المجال الأدبي والفني مأخذاً جاداً. بحيث يغدو «طبيعياً» تصنيف الأعمال والمواقف الثقافية بأنها «صديقة» أو «عدوَّة»، استناداً إلى المواقف السياسية لأصحابها. وتبعاً لذلك، وعلى وفق صدمة عام ٢٠٠٣ العنيفة، فإن «الصديق» لم يكن يتمثل لدى المثقفين التقليديين (وهم الأغلبية في المشهد) إلا في أنموذج صدام، الذي كان في «منطقهم» «صديقاً» لمصالح العرب، يقابله العدو:

الولايات المتحدة. وتبعاً لهذا المنطق المجرّد: فإن المثقف العراقيّ المُعاني من صدام، المستفيد من زواله، لا يعدو كونه في مقياس هؤلاء المثقفين «عدوَّ صديقهم»، ومن ثمَّ عدوَّهم. حتى لو كان هذا العراقي من جهة أخرى مقاوماً سلمياً للاحتلال. فحتى فكرة إنك تقاوم سلمياً «عدو الصديق»: لم تكن تجعل منك إلا امرءاً مشكوك الصدقية، إذ المقاومة عندهم تعني القتال ليس أقل، وبالتالي توضع أفكارك ومواقفك وأعمالك ثقافياً موضع العداوة، ويتعطل الحوار.

نظرت في نافذة السيارة إلى أضواء مصابيح متناثرة، توحي بأن ما نمر به عبارة عن قرى، وقبل أن أسأل السائق عن موعد وصولنا دمشق كنت أفكر بنوع التمهيد الذي يجب عليَّ أن أسلكه لكي أبدأ حواراً مع فنان أو أديب أو مثقف سوري، مبتعداً به مبدئياً عن أن يقفز للاستنتاج المتوقع نفسه، الذي أخشاه.

بعد يومين، وحين بدأتُ وعبد المحسن إجراء لقاءاتنا، اكتشفت حجم المبالغة التي وضعت نفسي فيها، وإن أغلب من قابلناهم في سوريا كانوا يتفهمون فعلياً أن المعارِض للدكتاتورية، والمقاوِم السلميَّ للاحتلال يمكن أن يكونا شخصاً واحداً هو مثقف «صديق» للـ «ثقافة العربية».

٢ بينما كانت قدماي تطأ أزقة دمشق أول مرة في حياتي.. عرفت إن الحُب يمكن صناعته من الحجارة والشبابيك. وسمحت لنفسي أن أخمن واحداً من تلك الأسباب التي جعلت الجواهري، الشاعر العراقي الكبير، وابن مدينة النجف، يقضي فيها ربع عمره تقريباً، حتى وفاته عن سبعة وتسعين عاماً. فقد ذكرتني هذه العمارة، بدفئها وحميميتها، ومن حيث الهندسة العامة للأزقة والحارات، وتشكيل المنازل داخلياً، بعمارة النجف التي قضيت فيها طفولتي ومطلع شبابي... وهو ما أحسب انه كان يخالج شعور الجواهري فيها. في حين ذكرتني بقايا العثمانيين في دمشق بما فقدته بغداد منها. ثم بما فقدته بغداد أيضاً من صميم تاريخها الخاص، بحيث أصبح نادراً فيها مرأى الأبنية ذات الشناشيل، والمحال المحشورة بين المنازل، والسطوح المتداخلة، والكوى، والأزقة الملتوية الضيقة.

أوصلني شارع العابد، إلى أن التقي بسمر حداد، صاحبة دار نشر «أطلس»، إحدى أعرق المكتبات بدمشق. وهناك ساعدتني هذه المرأة، ذات الطموح العالي، لآخذ فكرةً عن الأعداد الكبيرة لكتب الأدب والثقافة التي تنتحر سنوياً بين الرفوف السورية، دون أن يكون أحدنا مدهوشاً بالطبع. فهي رفوف لا تختلف جوهرياً، في افتقادها اهتمام المقتنين والقراء، عن مثيلاتها من الرفوف العربية. ودون ان نغفل ما للرقابة الحكومية من دور باقصاء ما يمكن ان تكون كتباً مرغوبة، من قائمة النشر والتداول، فإنني وسمر لم نجد حماسة لكي نستمر في نقاش فكرة بسيطة، مأساوية، تقول: اننا نعيش في مجتمع غير معرفي. ذلك انها فكرة أصبحت من مسلمات الكلام في مسألة القراءة والنشر في اي من مجتمعاتنا العربية، مكتوباً

بشأنها ملايين الكلمات، بأيدي مئات الكتاب، حتى أمسى الخوض فيها مملاً، منتهياً على الدوام الى نتيجة واحدة: إن ما نحن عليه من مناهج تحتكرها الحكومات لانتاج المعرفة (في العلوم والفنون والآداب مثلاً) أو نشرها (في الاعلام والتربية والتعليم مثلاً)، وبالتالي لتوظيفها مجتمعياً.. إنما هي مناهج مفزعة في رداءتها، غدت فيها قراءة الأدب في الدرجة الأخيرة من السلَّم، لا يمكن الوصول اليها الا عبر جهد فردي، من دون ترغيب ولا مساعدة، في التربية أو الاعلام أو التعليم.

ولكنني، بعد ثلاثة ايام من لقائي سمر حداد، وجدت نفسي أعيد الحديث عن مسألة النشر والكتابة مرة أخرى مع الروائية روزا ياسين حسن، التي نشرت عام ٢٠٠٤ روايتها «أبنوس»، واثارت بها – على الرغم من تعرضها لحذف مقاطع منها قبل النشر – جدلاً واسعاً في سوريا حول سقف الحرية المسموح به في الكتابة بالنسبة لامرأة تعيش في «مجتمع بطريركي» كما قالت. ومن جديد لم أجد الحماسة الكبيرة لدى روزا ياسين للكلام في الفكرة المملة ذاتها: مستوى الكتابة والنشر في مجتمعاتنا في ضوء القمع ومصادرة الحريات. بل إنني وجدت لدى روزا في شخصها – بدلاً من ذلك – تهكماً وسخرية نابعين من ثقتها بدور كتابة الجيل الجديد (وهي تعني هنا جيل التسعينات الروائي في سوريا) في «فضح الطغيان السياسي والثقافي والاجتماعي السائد في مجتمعاتنا»، بحسب عبارتها.

«أحياناً تكون المرأة أخطر عدوٍّ للمرأة»

حوار مع الكاتبة السوريّة روزا ياسين

عبد المحسن: سمعتك تتحدثين عن جيل روائي جديد في سوريا، ظهر في التسعينيات، ما هي الخلفية التاريخية لتشكله؟

روزا: ربما يكون مناسباً لو بدأنا الحديث من الستينيات، فقد ظهر فيها جيل من الروائيين السوريين، ممن حملتهم موجة الإيديولوجيات السائدة. وقبلهم لم يكن هناك جيل روائي بل ظواهر فردية متفردة مثل حنا مينة وعبد السلام العجيلي. وروائيي الستينيات هم الذين أسسوا باعتقادي للرواية السورية. أمثال هاني الراهب، حيدر حيدر، غادة السمان، ونبيل سليمان وغيرهم. لقد ظهروا كما قلت على أساس أنهم جيل، ولم يظهروا فرادى، وهكذا استطاعوا تشكيل مشهد روائي مهم، وسيطروا بقوة على المشهد الأدبي بالكامل. ولم يعد يتجرأ أحد على هزّ العروش التي صنعها هذا الجيل لنفسه. في السبعينيات والثمانينيات، لم تحدث لدينا ظاهرة روائية واسعة، لعدة أسباب، لعل أهمها ظهور قمع سياسي شديد ومصادرة للحريات أضعفا مستوى الكتابة والنشر وظهور الجماعات. فلم يكن أمام روائيي هذه الحقبة إلا أن يشكلوا ظواهر فردية؛ وكانت ظواهر مهمة، أمثال فواز حداد، وفيصل خرتش وخيري الذهبي وغيرهم القليل. أما في التسعينيات

فإن مستجدات العالم والشرق الأوسط، واختلاف آلية القمع في الداخل، وشيوع رغبة كبيرة لتجديد الرواية السورية بين الشباب.. كلها ساعدت في ظهور مشهد روائي جديد يحمل سمات «الجيل».

عبد المحسن: كان لدينا في الستينيات جيل مشابه لما ظهر عندكم في الرواية في الحقبة نفسها، لكنه كان جيلا شعرياً، وله مقومات الجيل بمعنى الكلمة.

روزا: كلا، لدينا جيل شعري ستيني في سوريا بامتياز، كأدونيس، وسنية صالح، ومحمد الماغوط، وما قدمته مجلة شعر..

فارس: هؤلاء متصلون بالتجربة الثقافية اللبنانية آنذاك لا بالسورية

روزا: لكنهم سوريون

عبد المحسن: صحيح، هم سوريون، لكن، ومن زاوية التاريخ الأدبي يمكننا أن ننظر إلى أن الجيل الستيني في سوريا هو جيل روائي، قبل أن يكون جيلاً شعرياً، لأن مناخ مجلة شعر كان لبنانياً. يوسف الخال وأدونيس كانا يفكران داخل الحقل اللبناني، كانا مشروعاً لبنانياً. من جانب آخر: اتفق معك تماماً بأن لجيل الستينيات الروائي السوري مقومات جيل، لان مشاكل الأجيال نفسها لاحقة له. وقد حصلت مثلاً عندنا في العراق إزاء قضية الشعر، لقد طغى الجيل الستيني الشعري عندنا بشكل غير طبيعي، سيطروا على المؤسسة وتحولوا من جيل شعري إلى جيل مؤسساتي وأصبح أكثرهم عقبة كأداء في المؤسسات الثقافية العراقية أمام نقيضه وأمام الإبداع. فأنا اتفق معك في إن للستينيين عندكم عروشاً.

© أسامة رشيد

روزا: بالتأكيد.. الجيل الروائي الستيني لم يجلس على العرش هباء. لقد قام بفتوحات روائية لا سابق لها بالتأكيد.

عبد المحسن: إذن ما هي الملامح الفنية والرؤيوية لجيلك الذي تنتمين إليه، جيل التسعينات؟

روزا: بإمكاننا أن نتحدث عن التسعينيات وما بعدها بوصفها مرحلة واحدة، لأن الجيل فيهما لا يزال هو نفسه. لقد ضعفت الأيديولوجيا باعتقادي مع هذا الجيل، وتضاءلت في الأدب والكتابة، وإن لم تَقِلَّ سطوتُها على الصعيد السياسي العام. الأهم باعتقادي إنه صار لدينا صوت أنثوي لم يكن موجوداً من قبل، أو كان صوتاً خافتاً. أستطيع القول إن الأديبة الوحيدة تقريباً التي كتبت أدباً حقيقياً هي غادة السمان، وربما كوليت خوري في روايتها الأولى «أيام معه». الآن ظهرت أصوات لشابات يكتبن وهن واعيات لاختلافهن، لاستطاعة الخروج من عالم الحريم إلى عالم الفاعلية بأقلامهن، ولم تعد كتاباتهن تنفيساً مباشراً عن كبت أو قمع. لدينا منهل السراج وسمر يزبك وقبلها أنيسة عبود وهيفاء بيطار كما أن هناك روائيتين توفيتا مبكراً للأسف وفقدتهما الساحة الأدبية هما أمية عبد الدين ورجاء طايع.

فارس: ما أهم ملامح هذا الصوت الأنثوي؟ ما علاقته بما يسمى اعتياداً في مجتمعاتنا الأدبية بـ «الأدب النسوي»؟

روزا: أظن إن لدينا جهلاً حقيقياً بمعنى مصطلح «الأدب النسوي». ظهر هذا المصطلح في الغرب في النصف الأول من القرن العشرين، يشير إلى الأدب المتعلق بما هو هامشي، بتدوير الزوايا الحادة التي صنعها الأدب البطريركي. يعني، بصيغة أخرى، هو أدب هامش في مواجه أدب مجتمع، هو ضد السلطة، ضد المطلق، وهو البرّيّ ضد المدجن.. هكذا ظهرت تسمية «الأدب النسوي»، وكالعادة أسيء استعمالها على أنها «أدب نسوان»، بكل ما تحمل كلمة نسوان في مجتمعاتنا



© أسامة رشيد

الذكورية من خلفيات. وبما إن مجتمعاتنا تنتج أدباً مشابهاً لها، أي تنتج أدباً بطريركياً ذكورياً. وليس بالضرورة أن يكتبه رجل بالطبع، فلربما يكتب الرجل أدباً نسوياً أكثر مما تكتبه المرأة، وربما تكون المرأة متماهية في مجتمع ذكوري بحيث تكتب أدباً بطريركياً أكثر من أي رجل آخر. ولهذا فإنني – شخصياً – أحمل حباً كاملاً وكبيراً لفكرة ومقولة «الأدب النسوي»، في معناها الحقيقي. أن نكون نحن بالفعل مع الهامش، ومع البري ضد المدجن والمطلق والسلطة والمنغلق، وضد استمرارنا بتكرار مقولات حكمتنا سنين طوالاً. هكذا انظر لفكرة الأدب النسوي. غير إنني – بالمناسبة – لست مع المساواة، ليس لدي رغبة بالمساواة مع الرجل. أنا أريد أن أختلف عنه. إن المساواة تنتج كائناً لا جنس له، لا هو رجل ولا هو امرأة. وبما إني لم أجب على سؤالك فأعتقد أن أهم ملامح الصوت الأنثوي الذي قلت عنه هو فهم الكاتبة لذاتها ولضرورة فاعليتها التي لن تكون إلا عن طريق الكتابة، كما إن التراكم الثقافي والاجتماعي جعلها تخرج من مقولات سابقة سجنت الكتابة النسائية فيها، وحقنتها برؤية معرفية أشمل وأعمق.

فارس: لكن مقولة المساواة بين المرأة والرجل أساساً هي تطلع سياسي – قانوني. بينما تتكلمين عنها بمنطق شاعري أدبي.

عبد المحسن: ربما لأنها ناتجة عن مجتمع بطريركي، فهي مقولة بطريركية أيضاً.

روزا: بالتأكيد.. وفي النهاية أنا أتكلم عن الكتابة وليس عن القانون.. أتحدث عن المساواة في ماهية الذكورة والأنوثة وتمظهراتها في الكتابة.

عبد المحسن: وهذا ما ادى الى استعمالها كمسوغ للوصول إلى أهداف قد لا تكون لها علاقة تماماً بأهداف المقولة نفسها... حسناً لندخل من هذا المدخل إلى قضية الرقابة، فهي كما اعتقد نتيجة طبيعية للمجتمع البطريركي، أنا اعلم إن روايتك «أبنوس» التي فازت بجائزة حنا مينا، تعرضت إلى الحذف والتشويه البطريركي – إذا صحت هذه التسمية – فهل نتحدث بهذا الموضوع؟

روزا: ليست روايتي الكتاب الوحيد الذي تعرض للحذف ومن ثم التشويه. المشكلة أن في سوريا رقابةً على كل شيء، رقابة عليك من كلامك ولسانك وكتابتك إلى وجودك برمته. لكن يمكن أن يكون ما تعرض له هذا الكتاب متأتياً من كونه كتاباً لامرأة، ويكون بذلك قد خضع إلى رقابة مضاعفة. في رواية أبنوس كان أكثر شيء تم حذفه هو ما يخص المحرَّم الجنسي، بالرغم من إن في الرواية أفكاراً سياسية جريئة باعتقادي، وفيها تناول للسلطة الدينية أيضاً. كما إنها تناولت أحداث الثمانينيات في سوريا. لكن الملاحظ إن أكثر شيء تم حذفه هو ما يمس المحرَّم الجنسي، لأنه ورد في كتاب لامرأة. نحن في سوريا تُتَرجم إلى لغتنا كتبٌ أجنبية فيها مشاهد جنس فاضحة، ولكنها تنشر من دون حذفٍ بوصفها كتابات

مترجمة! وفي سوريا متاحة مشاهدة القنوات الفضائية والتي هي مليئة كذلك بمحرّمات عديدة ومنوعة لا ترى الرقابة فيها ضيراً. ومع إن روايتي تتكلم في الجنس بما له علاقة بكينونة الإنسان، فإنها قد تعرضت للحذف. بشكلٍ عام إن رقابةً كهذه ليست امتيازاً خاصاً بسوريا، كما تعلمان، بل هي شيء عام ومنتشر في العالم العربي. إن جميع الأنظمة الشمولية في العالم ترفع شعارات تناقض ما تمارسه تماماً، لأنها تسوغ وجودها بهذه الشعارات، لا أكثر. أظن – استمراراً للحديث السابق عن سمات جيلنا – أنك تجده مهتماً بشكل كبير بفضح الطغيان السياسي والثقافي والاجتماعي، فضح آلية القمع، تلك برأيي أحد أهم مقومات الكتابة الجديدة الآن. فضلاً عن سمةٍ أخرى خاصة بالشابات في سوريا تكمن في السعي لتهشيم الصيغ الجاهزة لصورة المرأة أدبياً، التي تتراوح – كما نشأت لدينا منذ الستينيات – بين الحبيبة الطاهرة والساقطة والزوجة والأم والمناضلة. ولهذا فإن ما يحدث في المؤسسات الرسمية من مواقف ضد كتابات المرأة هو نفسه وجهة نظر المرء السائدة في المجتمع عنها. والمؤسف في ذلك كله إن المرأة هي أخطر عدو للمرأة حينما تكون متشربة بالقيم البطريركية بشكل كامل، ومستسلمة لها. وهذا ما أحاول في كتاباتي أن أناقضه تماماً.

تكملة اليوميات،
فارس

٣ في الوقت الذي كنت فيه أستسلم بشغفٍ يومي لجمال الأزقة الدمشقية، ذاهباً أو عائداً لأجل لقاء أدباء وفنانين سوريين.. حدث مرة إنني استرجعت التفكير بمشكلة نشر وتسويق أدبنا المحلي، أدب لغتنا العربية، في ضوء ما نعانيه من رقابات حكوماتنا من جهة ومجتمعاتنا من جهة أخرى، وأخذ يستغرقني التفكير في عوامل الانتقاء الايديولوجي والبوليسي والبيروقراطي لدى أغلب الحكومات العربية، المتحكمة بانتاج ونشر المعرفة، تلك التي عملت – عبر برامج موجهة للشبان في التربية والتعليم والإعلام – على تحوير القيم الفنية، والتدخل في المفاهيم والمعايير التي تميز الأدب عن الدعاية الرخيصة الساذجة، لكي تجعل أخيراً من أنموذج كتابةٍ ما، دون غيره، سائداً لعشرات السنوات في المنشور من الأدب المحلي، من حيث ارتكازه جوهرياً حول دعم فكر السلطة، وعوامل بقائها. وحدث في ذلك الحين أنني قبل ان أنهي الزقاق المؤدي الى الجامع الأموي، تعثرت بأحد السلالم، وانا أتخيل حجم الخسارات الكبرى التي تعرضت لها قراءة الأدب بين العرب اليوم. منتهية جميعها بإنتاج «قارئ موجَّه»، ساذج، مسيطَر عليه، لا يسأل، ولا يحب الإجابة، ويعرف من الأدب المحلي ما يصادفه في كتب الحكومة ومجلاتها وصحفها.. وكان حسناً أنني نهضت، ورأيت أن مثل هذه الافكار لم تُصب أقدامي بأذى.

٤ في اللقاءات العديدة التي أجريناها في سوريا لفت انتباهي تنامي عدد الفرق والجماعات الفنية فيها، وتنامي الدعم المحلي والأجنبي لهذه الأعمال، بعد أن لم يكن موجوداً، ومقتصراً على دعم الحكومة. استمتعت بليلة موسيقية لإحدى

هذه الفرق اسمها «قوس قزح» قدمتْ غناءً وموسيقى من ثقافات متعددة. كما حضرتُ مع الناس والمارّة عرضاً في شارع الصالحية لفرقة «المشاة» الفرنسية، قدمها المركز الثقافي الفرنسي ضمن مهرجان طريق الحرير، وتَنَقَّل أعضاؤها الأربعة، الموسيقيون والمغنون والشعراء، بين الناس والمحالّ، جاعلين كل شيء في الشارع، كالأرصفة والأبواب والواجهات، ممكناً للعزف والغناء، وقال الناس حينها إنها أول مرة يرون فيها عرضاً كهذا. جلست في مقهى الروضة مع أصدقاء عراقيين غادروا العراق منذ أعوام، وآلمني أنني لم أنل فرصة لقاء أي من الشعراء السوريين، ولاسيما الشبان منهم، لسبب طارئ في برنامج اللقاءات. جلست في مقهى «النوفرة» بين يدي «الحكواتي» الذي يقص على الحاضرين – وأغلبهم سُوَّاح أجانب – قصص شجاعات خرافية. وكان مد أواخر العبارات في اللغة المحكية عند السوريين يسحرني، وغالباً كنت أتمازح به مع من أصبحوا أصدقائي منهم. استمتعت في مسرح الأوبرا بعرض موسيقي مسرحي راقص. وفي المعهد الموسيقي العالي أخبرني نزار عمران أنْ لا مستقبل لمن يؤلف موسيقى من دون غناء في المجتمع العربي. وكان أجمل شيء إلتقيته دليلنا الثقافي راشد عيسى.

عبد المحسن،
أيلول (سبتمبر)
عام ٢٠٠٥

١ شعرت – في دمشق الشّام – بأنّ رحلتي قد بدأت فعلاً. توجّهنا إليها من عمّان برّاً. بعد الوصول إليها، ونزولنا في «ساحة البرامكة»، وذهابنا إلى «فندق الماجد» في «شارع ٢٩ أيّار» كان أوّلَ، وأحبَّ من نلتقيه في قاعة استقبال الفندق بعد مدّة وجيزة من الوصول هو الناقد المسرحي راشد عيسى الذي كان لنا دليلاً ثقافيّاً، ومرشداً سياحيّاً، وعيناً ثالثةً في توثيق رحلتي «فوتوغرافيّاً».

حين تكون في دمشق يعني أن تستحضر تاريخها الطويل بغضّ النظر عمّا أنت مختلفٌ معه، أو مؤتلفٌ به من هذا التاريخ. هي مدينة لها خصوصيّتُها الظاهرة، ومن أجمل ما فيها حفاظها على طُرُزها المعماريّة لمراحلها التاريخية كافة. كنت أقطع دروب دمشق القديمة، في أثناء طريقي شبه اليوميّ بين «باب توما»، و«الجامع الأمويّ»، بسعادةٍ غامرةٍ ممزوجةٍ بأسىً قديم يستدعي إلى الذاكرة، من بين ما يستدعي، هدمَ محلاتٍ قديمة بكامل آثارها في مدينتي بـ – مراسيم جمهوريّة – لأنّ عمقها المدينيّ كان مرارةً دائمة لريفيِّي السلطة المبادة؛ فلذا كنتُ كلّما أمرّ بحارات دمشق أعيش فهماً أعمق لحرقةِ وقوف شعرائنا القدامى على أطلال دور أحبائهم بعد أن هجروها، ورحلوا إلى مكان آخر، ويكثُر ما أنشده لهم في نفسي من قصائد؛ وحسناً فعل الشّاميّون حين حوّلوا كثيراً من البيوت الدمشقية القديمة إلى أماكن سياحيّة جميلة. في دمشق كان لنا متّسعٌ للّقاء، فالأماكن كثيرة، ومرحِّبة لذا توزّعت لقاءاتنا بين مطاعمها، ومقاهيها، وبيوت مثقّفيها، وشققهم بل في ساحاتها العامّة أيضاً.

٢ إنّ أوّل ما لاحظته ثقافياً – في سوريّة – أنّ للدعم الماديّ للمنظمات غير الحكوميّة الأوربيّة دوراً واضحاً في مساعدة فرق فنيّة تحاول ترك بصماتها على الساحة، وفي إنتاج كثير من العروض الغنائيّة، والموسيقيّة، والمسرحيّة، والراقصة، وفي إقامة المعارض التشكيليّة.

وما لاحظته، ثانياً، أنّ المتغيّرات «الدراماتيكيّة» التي حصلت على السّاحة السياسيّة العراقيّة، والخليجيّة في مطلع العقد التسعيني المنصرم جعلت من سورية، لأسباب كثيرة، ولأخذها زمام المبادرة، سوقاً جاذبةً للأموال الخليجية، وغيرها في إنتاج الدراما التلفزيونيّة، وفي طبع الكتب، ونشرها، وتوزيعها، وأصبحت «استوديوهاتها» الصوتيّة المكان الأمثل لـ «دبلجة» مئات أفلام الرسوم المتحركة، وترجمتها.

ومن الملاحظ، أيضاً، أنّ التربية، والتعليم، والإعلام مجالات موجّهة، ومسيطرٌ عليها كليّاً من قبل الدولة، وللرقابة دور كبير في أمر تسييرها، ولكنّ للأدب، والفنّ – بحكم طبيعتهما المجازيّة – خطّاً من الاستقلال، وخيطاً من الحريّة، وإن كان رفيعاً، يستطيع الأديب، أو الفنّان السّوريّ أن يغزل منه نصوصه الإبداعيّة، أو عروضه الفنيّة.

ولاحظتُ أنّ في دمشق شباباً أدباء، وفنّانين يؤمنون بأنّ الثقافة – بشرطَي الحريّة، والدّعم – هي أقصر الطرق الموصلة إلى الحقّ، والخير، والجمال، ووجدتهم موقنين بأنّ الإنسان هو القيمة الأعلى، وبأنّ العالم يتسع للبشرية كلّها من دون تمييز، وبأنّ «الإيديولوجيات» سجونٌ، وليست سبيلاً للتحرّر، ورأيتهم ساعين إلى بناء أنفسهم بفكر يعترف بالآخر، وبالمثاقفة طريقاً للتعرّف إليه.

«إنتصار التلفزيون على الثقافة»

حوار مع المخرج السينمائي فجر يعقوب

عبد المحسن: حقّقت الدراما التلفزيونية السورية عند المتلّقي العربي أرضيّة جيّدة، بمعنى أنّها بدأت تنافس مثيلتها المصريّة، وأقنعت الدراما السورية المشاهد بأن يضع في حسبانه أنّ في سورية ممثّلاً، وكاتب سيناريو، ومخرجاً، وتقنيّاً ممتازين، وأنّ القطاع الخاص قادر على إنتاج الأعمال المهمة. متى نرى هذا الأمر يحصل في السينما السورية التي قدّمت أفلاماً جيدّة في مسيرتها فضلاً عن شهرة مهرجان دمشق السينمائي الدولي؟ وهل السينما السورية في أزمة؟

فجر: دعنا نبدأ هكذا: كان هناك إنتاج سينمائي للقطاع الخاص في سورية، الحقيقة أن السينما السورية قدمت أعمالا مهمة مشهودا لها، و لكن الإنتاج كان في الغالب تافها، ورديئا. الآن إذا أردنا أن نتحدث عن أزمة السينما في سورية بشقيها العام

والخاص، ينبغي لنا بالدرجة الأولى أن نأخذ بعين الاعتبار حجم التحولات التي حدثت على مستوى الكون، وبعد ذلك انعكاسها على المجتمعات العربية، ومنها المجتمع السوري. هناك أزمة ضربت المجتمع السوري نفسه، وانعكست على السينما السورية. لنقيس الأمور هكذا، أولا: تراجعت الطبقة الوسطى في سوريا، أو بدأت تتراجع مع حجم التغيرات الاجتماعية، والاقتصادية عالميا بما فيها المجتمع السوري فتقهقرت السينما السورية كواجب ثقافي، فالطبقة الوسطى كانت هي الحاضنة الثقافية، وهي التي تنتج هذه الأفلام، وتحتضنها في الوقت ذاته، وهي قد تلاشت، أو تراجعت. لذلك هناك تهيب، أو تخوف من أن يقدم القطاع الخاص على إنتاج الأفلام السينمائية لأن ليس هناك من حاضن لهذه الأفلام، إلى جانب أن دورة رأس المال في السينما دورة بطيئة. أيضا ليس هناك سوق للأفلام. إذا أردت أن تنتج فيلما تجاريا في سورية، أين ستجد له سوقا؟ لا نتحدث عن أوهام بوجود سوق عربية للأفلام. فما نراه الآن في معظمه هو مجموعة من الأفلام التهريجية التافهة التي تأتي في معظمها من مصر، وهناك بعض الأفلام العربية التي نراها في المهرجانات. هناك معوقات سياسة لها علاقة بالرقابات العربية التي تخشى أن يبادر مخرج ما مشاكس في بلده إلى أن يشاكس في بلد أخر، أو يقفز على بلد ثالث، أو رابع...الخ. وهناك بالطبع أزمات تمويلية.

عبد المحسن: كيف يمكن تجاوز هذه المشكلات المتعلقة بصناعة الأفلام و كيف ترى مستقبل السينما السورية؟

فجر مستقبل السينما السورية مرهون بالبحث عن حلول. قدّمت السينما السورية أفلاما مهمة، وهناك مخرجون مهمون في تاريخ هذه السينما، لكنها الآن تعاني أزمة على صعيد التمويل، والإنتاج. لست في موقع يخولني بتقديم النصح، ولكن أرى الأمور هكذا. بالإمكان البحث عن تمويل من جهات أوروبية خارجية، ولكي لا نقع في مطب التخوين. إلى آخره، من السهل عليك أن تعرف من أين تأتي الأموال،



© أسامة رشيد

وما هو مطروح عليك، وواجباتك، وحقوقك. نقول إنّ التمويل الخارجي قد يكون مشبوها، و لكنك تستطيع أن تعرف من يقف وراء تمويلك من الجلسة الأولى.

الشيء الآخر هو الاستفادة من الثورة التقنية التي جرت في العالم، على صعيد الثورة الرقمية. الآن بإمكانك أن تصور فيلما سينمائيا بكاميرا رقمية، ويمكن لك أن تعيد بثه على شريط سينمائي بكلفة أقل، وبالجودة نفسها تقريباً. لماذا لا يقترب السينمائيون السوريون من هذه التجربة؟ لماذا لا يتنازل البعض منهم عن الـ «أنا»، والغطرسة، والزهو، وينزل إلى مستوى الكاميرا الرقمية؟. الآن لا يمكن لأي سينمائي في الدنيا أن يغمض عينيه عن التحولات الهائلة التي صارت على مستوى الصورة، والكاميرا، فلينزل بعضهم إلى هذا المستوى، ولينتشلوا هذه الكاميرا إذا كانوا كبارا فعلا إلى مستوى السينما الكبيرة التي يحلمون بها. أن ينتجوا سينما بدلا من الحديث عن السينما. أن تظل تتحدّث عن السينما تصبح كاهن سينما، وليس مخرجا فيها. الكاهن هو من يدور حول السينما، ولا يدور معها، المخرج بالعكس من ذلك. إذا كنت حريصا على مشروعك بإمكانك أن تصنع فيلما سينمائيا عن الشجرة.

عبد المحسن: لنرجع بحديثنا إلى الدراما السورية، فهناك كمّ كبير من الدراما السورية، فلا تخلو محطة فضائية أمامك من وجود مسلسل سوري. في البداية كان نموذج دريد لحام سائدا في ستينيات، وسبعينيات القرن الفائت. بعد ذلك بدأت الدراما بأخذ زمام المبادرات مع مطلع التسعينيات، وللأمر أسباب سياسية، واجتماعية، و الآن هناك دراما سورية موازية لمستوى الدراما المصرية إن لم تتفوق عليها فنيّاً. ما قراءتك لهذه الإنجازات في مجال الدراما السورية، وما دورها في تنشيط مجال الثقافة في سورية؟



© أسامة رشيد

فجر: لا أحب أن أدخل في أحاديث عن منافسة بين الدراما السورية، والمصرية. الأهم هو أنّ هناك برأيي حالة ثقافية غير صحية تسود المنطقة العربية. أنت الآن تعتقد أن القطاع الخاص في سورية تمكّن من إنتاج الدراما السورية، وأنها استولت على محطات كثيرة، ومشاهدين كثر. لنفسر الأمور هكذا: هناك بعض النتاجات الدرامية السورية، في الحقيقة حقّقت نجاحات مهمة، وليس معنى أن يتلقّف كل هؤلاء الناس الدراما أنها فعلا جيدة، ونصفق لها على حساب الفيلم. مرة أخرى أكرر، وأقول: أن لا نغرق في الأوهام. إنتاج الدراما «بيزنس»، و تعمل التليفزيونات، والمحطات الكبيرة و القادرة و القديرة التي انتشرت بشكل لم يسبق له مثيل على تعزيز سطوة هذا النوع من الإنتاج، لأنه إنتاج مربح في معظمه. تستطيع الآن المحطات أن تقنعك بأهمية هذا الإنتاج عبر تكرار الصورة، والحالة، و هذه المحطات لها ما تشاء، و لا أحد يستطيع أن يقف في وجهها. إنّ هناك بلا شك – كما أسلفت – دراما متفوقة، ومنتصرة، وينتجها هذا الصندوق العجيب الذي اسمه التليفزيون. و لكن التليفزيون في طبيعته لا يملك لغة، أو وجها، وليس لديه سوى مستقبل في الحاضر. هو يجلب المشاهد إليه، يدخله، ويعطيه، و«يلقّمه» ليس فقط الدراما، ولكن هناك المباريات، والأخبار، والإعلانات، والأغاني، وأخبار المال، والاقتصاد، والطقس...الخ. ما يجعل المشاهد في حالة استرخاء واستجداء و كسل تام. لا أفهم كيف يمكن لـ (١٦٠ مليونا) أن يصفقوا بهذه الطريقة، وبهذه اليد، ونتحدث عن ثقافة؟ لا يمكن الآن الحديث عن ثقافة، الثقافة فيها اختلاف، وليس فيها توحيد. الآن توحيد المشاهدين كلهم على نوعية من الدراما هذا شيء خطير قد يتجلى في نوع من الفاشية الجديدة، شيء خطير أن يصفق الـ (١٦٠مليونا) لمسلسل واحد. أنا لا أريد أن يصفق كل هذا العدد لمسلسل واحد، ولا حتى لفيلم واحد. أنا ابحث عن متفرج متفرد في نظرته للأمور. هناك توحيد لـ «المظاهر الثقافية»، وهي ليست ثقافية، على حساب الثقافة الحقيقية. الآن ينتصر التلفزيون في المجتمعات العربية على حساب الثقافة العربية الحقيقية، على حساب الكتاب، والسينما، والمسرح، أي المنابع الثقافيّة الحقة التي يمكن أن يتكيء عليها أي مجتمع، ولكن – كما قلت في البداية – إنّ غياب الطبقة الوسطى في معظم المجتمعات العربية سواء أتمّ تدميرها، أم هي احتضرت، أم تمّ إجهاضها إلى آخره، أدى إلى غياب كل مفردات الثقافة معها أيضا. أنا أعاني في بيتي من المحطات الفضائية، من الثقافة التي تبثها. لم يعد هناك من صادٍ لهذه النوعية من الثقافة الا ثقافتك المضادة، و لكن أين هذه الثقافة؟ من مسؤول عن إنتاجها، كيف يمكن أن تنتج؟ لا بد أن يكون هناك عقل «ممأسس» حتى ينتجها.

© بيتينا شوللر

هناك أعمال جيدة درامية تليفزيونية سورية، ومصرية لا أحد ينكر ذلك. أنا لا أرى أن هناك تقدّما بالذي نفعله. هناك انتهاك للثقافة الحقيقية في معظم الدول العربية، إذا شئت هناك موت للثقافة الحقيقة في المنطقة.

عبد المحسن: اتّفق معك تماما بأنّ التليفزيون بدأ ينافس منافسة حقيقية، وأنا تحاورت مع ناشري الكتب، وقالوا: إنّ أخطر منافس لنا الآن هو التليفزيون. وأنا لا أستطيع أن أعدّه فنّا، فهو خليط عجيب من التقنيات، أتحدث عن السينما بوصفها فنّاً له أصوله، وقواعده، ومنظّروه، وعمالقته. المسرح فنّ. لكن التلفزيون صناعة استهلاكية تلبّي أكبر قدر ممكن من قتل الوقت، ومداعبة الغرائز. كما لا أؤمن أن هناك حلاً سحرياً للمشاكل كلّها، وبخاصة في المجال الثقافي الذي تتداخل فيه قضية الإعلام، والتربية، والتعليم، والثقافة بدءاً من رياض الأطفال انتهاء بالجامعات، لكن لو صغت هذه المشاكل كلّها بسؤال قد يكون ساخراً، أو مشاكساً، ما الحل؟ هل نبقى مكتوفي الأيدي؟

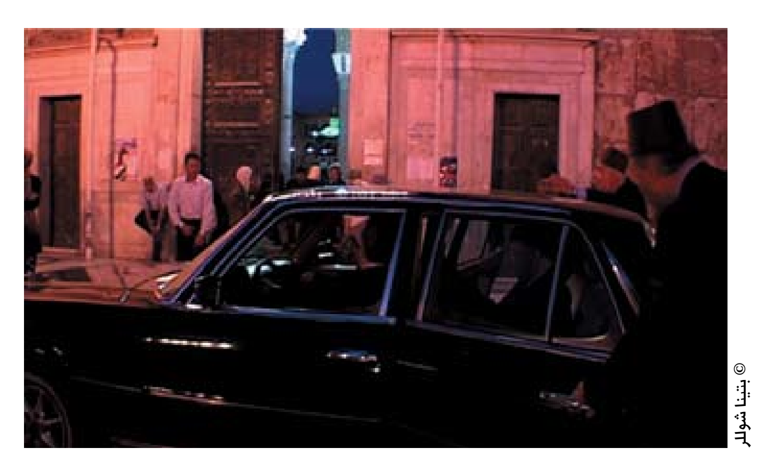
فجر: ليست هناك حلول على الرغم من أن الثقافة هي الجبهة الأخيرة. الآن، لم يبق لدينا سوى الثقافة في جعبتنا. خسرنا عسكريا، وماليا، واقتصاديا، و...، و... إلخ. ليس هناك من حل سوى تعزيز جبهة الثقافة فهي الحصن الأخير الذي ينبغي لنا الاتكاء عليه، وإلا، فالمنطقة بأناسها، وأرضها، وسمائها آيلة للخراب، للجحيم. هناك ترتيبات على مستوى الكون، إعادة ترتيب أسواق، عولمة إلى آخره، إذا كنت تريد أن تدخل هذه العولمة يجب أن تكون لك مفرداتك، وأن يكون لك عالمك الذي تقتحم به هذه العولمة، هل ترى أنها متوحشة، أم مؤنسنة؟ هذا طوفان على مستوى الكون، طوفان معلوماتي، وكوني، واقتصادي اجتماعي. أين مكانك في هذا الطوفان؟ كيف يمكن لك أن تنقذ نفسك من سلبياته و تحميها؟ أسئلة كبيرة لم تعد سهلة. من قبل، ربما كان التهميش محليا، الآن أصبح على مستوى الكون. لم نعط إشارات صالحة منذ بداية هذه الألفية الثالثة على أنّنا في حالة استيقاظ. كل ما أعطيناه حتى الآن هو إشارات أننا في حالة سكون واسترخاء. لا أعرف هل هو استرخاء أبدي، أم ماذا؟ هذا يعني أنّنا نخرج من الزمان، والمكان. الأمم

الكبيرة الآن تعطي إشارات. أعطني إشارة واحدة على أننا نستيقظ من كابوس. دعنا من الماضي الآن. هناك كابوس لا يقل عمره عن ألف سنة، لا أريد أن أعود إلى الألفية الأولى حين أنشأنا طريق الحرير، ودخلنا في مبادلات اقتصادية، وتجارية، وثقافية، والفلك، واللغة، وبدأت اللغات تقترب من اللغة العربية. هذا كله مفهوم، وواضح، وأصبح في ذمة التاريخ. دخلنا الألفية الثالثة، وأصبحنا خارج الألفية الثانية، ولم ننتج شيئا. منذ ألف سنة لم ننتج شيئا. أعدنا إنتاج ما أنتجه الآخرون، «نعلك» ما ينتجه الآخرون، يأتي مثقفون كبار، وتربينا على أسماء كبيرة، وإذا بهم «يعلكون» ما ينتج في الغرب، أو في مؤسسات الغرب، ويرمونه علينا، ويعيدون إنتاجه لنا. الآن نحن في ألفية ثالثة و أنا لا أعرف أين مكاننا.

أين هم العرب مما يحدث في العراق، فلسطين، أو لبنان؟ ولا أعرف ماذا سيحدث.. من الدولة المستهدفة التالية؟ ماذا يفعلون؟ يتسابقون على إرضاء إسرائيل! هذه ليست إشارات على أن هناك أمة حية تنهض الآن، وتملك المعلومة. هي لا تملك أيّة معلومة. هي تعيد تدوير هذه المعلومة في فلك غامض، ومبتور سببه زمن مبتور صنعناه بأيدينا، ونتحدّث أن هناك انتصارات. ليس هناك انتصارات على أيّ صعيد.

تكملة اليوميات، عبد المحسن

أجابني مَن حاورتهم (الناشران لؤي حسين (سجين رأي سابق)، وسعيد البرغوثي؛ والمخرجان السينمائيّان فجر يعقوب، وغسّان عبد اللّه؛ والموسيقيّون حسام الدين بريمو، وجمال السّقا، ورنا حدّاد، ويزن الشّريف، ووفاء سفر؛ والروائيّان روزا ياسين حسن، وخالد خليفة؛ والمسرحيّون فارس الحلو، وحلا عمران، ونورا مراد، ورمزي شقير، وأسامة حلال، ومروان عدوان؛ وغيرهم) عن كثير من الأسئلة التي كنت أحملها عن الواقع الثقافي في سورية، وأكّد كثير منهم أنّ المشكلة الرئيسة للثقافة تكمن في المؤسّسات، والقائمين عليها من جهة؛


© بتينا شولر

وضيق أفق الحريّة من جهة أخرى. مؤسّساتٌ تعمل من دون خطّة عمل واضحة، أو تخطيط ستراتيجيّ، وتهدر ملايين الليرات على فعاليّات دعائيّة ليس لها أيّة فائدة تذكر، والأخطر من ذلك كلّه أنّ القائمين عليها يعاملون الثّقافة بوصفها ترفاً، ونزقاً، أو شيئاً كماليّاً لا بوصفها حاجةً إنسانيّةً ضروريّة، ورسالةً روحيّةً عالميّة لذا نجدها ثقافةً لا تؤسّس لتقاليد حقّة، ولا تفكّر في إعطاء دعم حقيقيّ لمن يستحقّه؛ وعزا بعضهم (أنا ممّن يشاطرهم الرأي) المشكلة إلى جذور أعمق، فذهب رأيهم إلى أنّها جزء من مأزق حضاريّ نعيشه ابتداءً من إشكاليّة الهويّة، وليس انتهاءً بتحديد علاقتنا المعقّدة بالآخر.

«الكتاب، حتى الآن، ليس ظاهرة حاضرة في حياة عموم السوريين»

حوار مع الناشر لؤي حسين

عبد المحسن: يلاحظ المتابع أنّ حركة النشر الخاص في سورية الآن حركة نشطة، وفاعلة، وأعتقد أنّ هذا جاء بعد تقلّص صناعة الكتاب في لبنان منذ بداية الحرب الأهلية اللبنانية، وبعد الحصار الدولي على العراق، ثمّ بعد التغيير الذي حصل فيه. بودي أن تعطيني فكرة عامة عن النشر الخاص في سورية؟

لؤي: أعتقد أنّ النشر الخاص في سورية قدم انطلاقة معقولة، ولكنها انطلاقة نسبية نتيجة لضعف النشر، كانت لسورية مطابعها بالأساس، وحين ضربت المطابع اللبنانية بسبب الحرب، – والعراق أيضا كان ضعيفا من ناحية النشر – استطاعت سورية أن تغطي منطقة الشرق الأوسط، ومنطقة الخليج لأنّ طلبا متزايدا على الكتاب بدأ في بلدان كثيرة، ولم تكن عندها صناعة للكتاب، فسورية عندها عراقة في صناعة الكتاب، يعني المطابع في سورية هي مطابع قديمة إلا انّ ظاهرة النشر الخاص لم تكن موجودة بهذا الإتساع.


© أسامة رشيد

و لكن خطوة توسيع دور النشر، أو تكثيرها، و تنويع طباعتها، والتخصص في الطباعة لم تحصل على الصعيد السوري. أهم مبيعات الناشر السوري حتى الآن في المنطقة العربية، وليس بالضرورة في السوق السورية. الكتاب، حتى الآن، في سورية ليس ظاهرة حاضرة أمام أعين عموم السوريين، ليس شيئا واضحا أمامهم. حتى لو كانت عندنا طباعة لا أرى أن لدينا كتاب. عموم الناس لا تعلم ما عناوين الكتب الموجودة، أو بالأحرى ممكن أن يعرفوا عن الكتّاب أكثر ممّا يعرفون عن وجود كتب لأنّ الكتّاب يظهرون على التلفاز.

عبد المحسن: هل نستطيع أن نشخّص أهم المشكلات التي يعانيها الناشر السوري، وعملية النشر في سورية؟ هل تعتقد أنّ هناك أسبابا داخلية لهذا الموضوع، أو أسبابا خارجة عن إرادة الناشر، وعملية النشر؟

لؤي: بالتأكيد هناك مشاكل متعددة. كانت لدينا سابقا إشكالية متعلقة بالناشر. كنّا نقول: إنّ الناشر هو مروّج ثقافي، ولا يطمح للربح. انقلبت الآية للأسف، وأصبح رائجا منذ عقدين من الزمن أنّ الناشر عبارة عن تاجر، وبالتالي هو يبتغي الربح. فكثير من الناشرين، أو الغالبية من الناشرين السوريين هم أناس غير مثقفين. قلة من الناشرين السوريين لهم علاقة بالكتاب، أو القراءة. فعلى الناشر بعض المهام الآن، وهي أن يخلق التوازن بين أن يكون تاجرا، وصانع ثقافة. هذه حرفة، أو مهنة بالنتيجة. من المفترض أن يعيش منها بشكل محترم، وأن يحقق أرباحا مثله مثل أي تاجر آخر، و في الوقت ذاته أن يقدم بضاعة جيدة حتى يستطيع أن ينهض بهذه الكتب قدر الإمكان. هذه الثنائية ليست موجودة، في العموم، بسورية. هناك بعض الناشرين المثقفين، هؤلاء الأشخاص يعملون مدّة من الزمن، ثمّ يصابون بالعطالة، ولا يستطيعون تكملة مسارهم. وفي تقديري فإن هذا هو وضع الناشر السوري، وهذا توصيف له، لا أقطع تماما، و لكن أعتقد أنّ هذا الشيء ينطبق على الناشر العربي أيضا.

هذا من ناحية. من ناحية أخرى، تفتقد سورية لمؤسسات النشر. لبنان استطاعت قبل الحرب الأهلية تأسيس مؤسسات عريقة للنشر، مؤسسة بمعناها الدقيق: قوام إداري، ودعم مالي، ولديها فروع في عواصم بلدان أخرى. في سورية عدد كبير من الناشرين ينشرون كتبا مهمة، و لكن ليس فيها مؤسسات كبيرة للنشر، فالنشر هنا مرتبط بأشخاص. من الممكن أن يتوقف هذا الشخص عن العمل، ثمّ يتوقف النشر. و لكن هناك جانب إيجابي لهذه المسألة، فنتيجة لغياب مؤسسات النشر تجرأ الناشرون بغياب «برتوكولات» العمل المؤسساتي على أن يخرقوا حقوق النشر، وبالتالي استطاعوا أن يحصلوا على فرص أكثر للنشر، ثمّ استطاعوا أن يعملوا على الترجمة بشكل واسع، وأنا لا ألومهم على هذا الجانب، أنا لست مع حقوق نشر تدفع للكاتب الأجنبي، ويتحملها القارئ العربي، والقارئ السوري لأنه لا يستطيع تحملها، وكان هذا أيضا أحد أسباب

لمعان الناشر السوري لأنّه استطاع أن يدخل كتبا مهمة، وعالمية، وأن يترجمها، ويطبعها في غياب المؤسسات، وعدم وجود التزام؛ فضلاً عن أنّ القانون السوري لا يلزم الناشر أن يراعي حقوق الناشر الأجنبي، ولكنه يجب أن يراعي حقوق الناشر السوري، والعربي بالعموم.

عبد المحسن: أظنّ أنّ الوقت حان لتحدّثني عن تجربتك الخاصة في مجال النشر. كيف بدأت، ما الصعوبات والعوائق التي صادفتك؟ ما نوع الكتب التي تطبعها؟

لؤي: بداية، أغلب كتبي هي في الفكر، والسياسة، والفلسفة، وأسواق هذه الكتب، للأسف، ضعيفة في العالم العربي. هي ليست رائجة كالروايات المترجمة، أو بعض الكتب الدينية، أو بعض الكتب البسيطة التي لها علاقة بالأبراج، أو تركيب الشخصية، وما إلى ذلك. فالكتب التي أطبعها يصعب عليّ توزيعها بشكل جيد، لأنّ النخب هي التي تتعامل، في الغالب، مع هكذا كتب. هذه مشكلة يعاني منها الكتاب الفكري في العالم العربي. لكنني استطعت أن أنشر بعض الكتب، وقد حققت رواجا مع أنّها فكريات، وهذا الشيء يجعلني فخورا، وأعتز بهذا الجهد. كوني أشتغل على كتب الفكر، فأنا مجبر على أن تكون ذات نوعية جيدة. وأنا الآن متابع في هذا المسار، وأتعاون مع مؤسسات أخرى تهتم بالفكريات: (المؤسسة العربية للتحديث الفكري) التي أنشئت العام الماضي من قبل نخبة من المفكرين العرب على امتداد الوطن العربي مثل: محمد أركون، ونصر حامد أبو زيد، وجورج طرابيشي، وأسماء مهمّة أخرى. أقاموا هذه المؤسسة، وهم يختارون كتبا معينة، ويدعمونها، وأنا أعمل معهم على النشر، والتوزيع. وهناك مؤسسة أخرى اسمها (رابطة العقلانيين العرب) التي تعنى بنشر الكتب ذات الطابع الفكري الذي يمس حياة الناس، وليس الفلسفة فقط، وهناك بعض الكتب التي اشتغلنا بها، وأعدنا طباعتها، ثمّ استطاعت تحقيق نجاح لا بأس به، لذلك أنا متابع في هذا الاتجاه حصرا.

عبد المحسن: إذا كانت كتب: «قراءة الكف، والسحر، والأبراج، والجاسوسية، والمغامرات، وقصص الجنس المبتذلة، والسير الشخصية للمشاهير، و...الخ» هي الرائجة، فمن يتحمل مسؤولية تراجع الكتاب المطبوع؟ هل يتحملها الناشر، أم الجمهور، أم المؤسسات الحكومية: التربوية، والتعليمية، والإعلامية، والثقافية؟ من؟

لؤي: اعتقد أنّ هذا السؤال يحيلني إلى النقطة الأساسية في مسألة الكتاب العربي. أنا ألاحظ دائما أنّنا نتكلم في موضوع الكتاب، وانتشاره أثناء المعارض حين يكون الموضوع متعلّقا بالأعداد، أي ما هي أعداد الكتب العربية التي تنشر، وتوزع؟ مباشرة، يخطر ببال الصحافة، والمهتمين المقارنة بين أرقام الكتب العربية، والكتب الغربية، وبخاصة الكتب الغربية القريبة مثل اليونان، وقبرص، أو حتى إسرائيل. عندها نرى بالفعل هذا الفرق المخجل، والفارق الشائن بنسبة هذه

الأعداد. إن متوسط نشر الكتاب العربي لا يتعدى ألفي نسخة. هناك كثير من الكتّاب، وبخاصة كتّاب المؤلفات الأدبية العربية يطبعون خمسمئة نسخة فقط، و لكن كثير من الناشرين عندهم في مستودعاتهم مئات، وآلاف من النسخ التي لم تلق رواجا، و هذه أزمة قارئ. البعض يقول: إنّنا شعب غير قارئ. ليس معنى هذا أنّ القراءة ليست في دمنا، أو أنّنا لا نحب القراءة. هذه المشكلة – في تقديري – تقع ضمن مسؤوليات النخب العربية، النخب الثقافية، والنخب السياسية إضافة إلى مؤسسات الدولة، لأنها لم تستطع أن تروج، أو تركّز على الإنسان العربي، أو أي شخص يحتاج إلى القراءة، كما لم تركز على أن هذا الفرد العربي، والسوري له الحق في أن يتبنى ما يشاء من الآراء والاعتقادات خارج الإطار المدرسي، والجامعي، لكي تتكون شخصيته بشكل أفضل، ويكون حرا أكثر، ويكون فردا مستقلا، وليس رقما في الحساب.

الفرد العربي، أو بالأخص الفرد السوري بعد أن يكمل دراسته لا توجد لديه الحاجة إلى قراءة أي كتاب. هذا يعود في رأيي إلى أنّنا لا نحترم فردية الرأي، أيّ مخالف للرأي نعيب عليه مخالفته رأي الجماعة، وأحيانا ننبذه من الجماعة، وإذا كانت لديه آراء مخالفة سياسيا فمن الممكن أن نخوّنه. حين نتساءل عمّا إذا كان هذا الشخص يتمتع بالفهم والثقافة، كأنّنا نجري له اختبارا بما علّمناه إياه في المرحلة الابتدائية، والثانوية، هل يا ترى حفظ ما علّمناه؟ هل ما زال منضبطا بهذا الفهم، والفكر أم لا؟ إذا كان منضبطا، فهو شخص جيد جدا، ومؤهل لتسلّم مناصبه، ويستحق الاحترام، ولكن إذا شذّ عن هذا الأمر، فبكل بساطة نقول له: «من أين أتيت بهذه الأفكار؟» كأننا نعيب عليه أن ينهل من أفكار أخرى خارج الكتاب المدرسي، أو مؤسسات الإعلام، والتعليم في بلادنا. لدينا قيم بسيطة و متخلفة عن الكتاب، عندما نقول: كتب نعني الكتب سهلة القراءة، وسهلة الفهم، وسهلة التكلم عنها. هذه الكتب راجت، لأنّنا نروّج القيم المتخلّفة كأن يقرأ الشخص نصف ساعة قبل النوم، وكأن القراءة مهدئ يستخدم لغايات النوم، أو أنّها تسلية «تسلّى بكتاب»، أو أن يقرأ الشخص بين وقتين لملء الفراغ. هذه قيمة الكتاب في قيمنا الثقافية، أعطيناه هذه القيمة السخيفة كأنّه شيء تستطيع تعويضه بالتلفاز، أو بأي شيء آخر، لا نعدّ الكتاب منهلا للمعرفة، ولا نعدّ أنّ هذا الشخص لا يمكن له أن يكوّن رأيا بأبسط مسائله اليومية إلا عبر غزارة معرفته. هي إذن أزمة قارئ أكثر ممّا هي أزمة انتشار كتاب.

عبد المحسن: إذن، ما الحل لمشكلة قراءة ونشر الكتب؟

لؤي: في تقديري أنّ حلّ مسألة الكتاب يحتاج إلى مدّة طويلة تعيد تركيب البنى المجتمعية في بلداننا لتتحول إلى بنى ديمقراطية ليس معناها الانتخاب فقط. هذه البنى الديمقراطية تتيح للناس التعدّد، والتنوّع من دون أن يكون هناك نبذ، أو رفض للشخص على أساس أنّه خارج عن مجموعة محددة قد تمثل الأغلبية، حتى يستوعبوا أنّ هناك

جدوى من القراءة، وأن يبحثوا عن الكتب التي تهمهم، وتخصهم. لكن هذه المسألة ليست مرهونة بتحول المجتمع فقط. هناك حلول تقنية، وحلول لها علاقة بطبيعة عمل النشر، يمكن أن تيسّر، وأن تقدّم كثيرا في هذا المجال.

هنا يأتي دور الدولة. يجب أن تدعم الدولة النشر، في الأقل، بأن تفسح المجال للتسويق، وبعمل المعارض بشكل أفضل، وأن تخفف الضرائب على الورق، لأن الورق في سورية باهظ الثمن. سعر الكتاب في سورية متعلق بعدد الصفحات. هنا الكاتب أقل المستفيدين ماليا من الكتاب. الثمن الأكبر للكتاب هو ثمن الورق أكثر من ثمن الفكر، أو الثقافة الموجودة فيه. فالدولة يمكنها أن تقوم ببعض الإجراءات مثل: تخفيض الضرائب على الورق، ويمكنها أن تدعم استيراد الورق، وهناك آليات يمكن أن تتبعها الحكومة كالقيام باستيراد الورق، وأن توزعه بطريقة أرخص، وأن تسهّل أمور مستورديه. أمّا بالنسبة إلى ماكينات طباعة الورق، فإن بوسع الحكومة إلغاء الضرائب عليها، ويمكن أن تعطي تسهيلات أيضا لتوزيع الكتب. الشيء الآخر هو مسؤولية مؤسسات الدولة مثل وزارة الثقافة بدلا من أن تصرف المال على مهرجانات ليس لها أيّة فائدة إلا الصرف على الممثلين في الإقامة في فنادق فخمة من دون أي جدوى. هذه الأموال التي تهدر باسم نشر الثقافة، هي في الحقيقة استعراض لمقدرات الدولة. يمكن أن يتحول هذا المال باتجاه الكتاب، تستطيع أن تروّج مسالة المطالعة في المدارس، وأن تعطي ساعة للمطالعة، ومكتبة في المدرسة، وأن تطلب من الطلاب منذ المراحل الأولى أن يطالعوا خارج المنهج، وأن يناقشوا مطالعاتهم، وأن لا تلزمه بالكتاب المدرسي فقط. فنحن نعرف أنّ كثيرا من المعلومات التي تدرّس في مدارسنا هي مغلوطة إما بتقادمها الزمني، أو بصياغاتها. إذن الدولة يمكنها أن تقوم بكثير من المهام.

تكملة اليوميات،
عبد المحسن

٤ لرحلة دمشق فضائل كثيرة عليّ منها: إنّني رأيت فيها أصدقاء من المثقفين، والفنانين العراقيين تقطّعت بيني، وبين لقائهم السبلُ منذ تسعينيات الألفيّة الثانية، وتعرّفت فيها إلى مثقفين، وفنانين عراقيين لم تسنح فرصة العراق الضيّقةُ من قبلُ بلُقياهم، ولـ «مقهى الرّوضة» مكانٌ في القلب لن ينسى لأنّه لم يكن مجرّد مكان يجمعنا بمساحته الرّحبة بل استولى عليّ أنا المشتاق إلى مثله من مساحات تلمّ الشّمل بعد أن أفقدتنا الحروبُ المتتالية الإحساسَ بالأمان في الأماكن العامّة، وبعد أن جعلتْ الدكتاتوريّةُ منّا جزراً منعزلة، وكأنّ همّها الرّئيسَ هو أن تقتلعَ من روحنا حبَّ الآخر، ومشاركتَه فيما يفكّر فيه، ويبدعه؛ والآخرُ – هنا – يعني في قاموس الدّكتاتور، وجَوْقةِ لاعِقي أحذيته كلَّ مَن حلَم بالحريّة من مبدعي العراق، أو لَمَحها، أو أشار إليها، أو عمل من أجلها. كان الدّكتاتور، ومن معه يعون تمام الوعي أنّ الحريّة عطرٌ كامنٌ إذا فاح بين النّاس انتشر؛ ويعون تماماً أنّ الحريّة صنو الإبداع، فتفنّنوا في محاربة المبدع العراقيّ، ومجافاته؛ وكان

اتّفاقُهم غيرُ المعلن إلا فيما بينهم: (إنّ مَن غاب عن العراق من المبدعين جسديّاً غاب إبداعيّاً) لذا كنّا نتصيّد أخبارَ، وإبداعَ مَن اضطرّ منهم إلى التّغرّب في المهاجر، والمنافي، وكثيراً ما وجدنا في نصوصهم المهرّبة تنفيساً لآلام غربتنا في الوطن؛ وحاولنا – نحن الّذين اخترنا الهجرة إلى داخل أرواحنا – أن نركّز بمناقشاتنا، وأمسياتنا، وحواراتنا في أنّ مفهوم «مبدعي، ومثقّفي الدّاخل، والخارج» خالٍ من المحتوى المعرفيّ، والمقياس الحقيقيّ فيما بينهم هو الإبداع نفسه؛ وقد روّج بعض السّلطويين قبل انهيار نظامهم لتخوين قاماتٍ أدبيّة، وفنيّة، وفكريّةٍ فارهةٍ – بغضّ النّظر عما إذا كانوا داخل الوطن، أو خارجه – فالجواهريّ، ومصطفى جمال الدّين، وبلند الحيدريّ، وعلي الوردي، والبيّاتي، وعزيز السّيد جاسم، وسعدي يوسف، ومظفّر النّواب، وعشرات غيرهم مارس عليهم النّظام لعبة الغياب الإبداعي، وكانوا في عُرفهِ «خونةً!» لا لسبب إلا لكونهم كانوا أحراراً في دنياهم، وإبداعهم.

مشهدٌ أخير

المكان: مقهى الـ «هافانا» في دمشق. **الزّمان**: أحد الصّباحات الرّائعة في نهاية أيلول.**الشّخصيات:** الشّاعر الكبير مظفّر النّواب الّذي قضى أكثر من نصف عمره تقريباً بعيداً عن وطنه العراق. الشّاعر، والرّوائيّ، والكاتب المسرحيّ يوسف الصّائغ الّذي لم يفارق العراق قطّ. أنا، وفريق العمل مجتمعون نتداول الأمور بخصوص برنامجنا. **الحدث**: لقاء الشّاعرين بعد مَحْق الدكتاتوريّة، وانتهاء عصر ظلامها. **تعليق**: لا أدري، حقّاً، أمِن حسن حظّي، أو سوئه، ومن محاسن المصادفات، أو مساوئها أن أكونَ حاضراً لحظةَ دخل علينا يوسف الصائغ ليلتقي صديقه مظفّر النواب الّذي اعتاد الجلوس صباحاً هناك. كانوا يجلسون خلفنا، وحديثهم أشبه بالمناجاة. لقد قرأت في سِفْرِ لقائهما أنّ الخلود للإبداع، وهو الجامع الأكبر بين صديقين فرّقتْهم الغربة، والدّروب، ورأيتُ في اجتماعهما أصدقَ مثلٍ على أنْ لا داخل، وخارج بين المبدعين. يا لأسَفي! تلك كانت آخر مرّة أرى فيها الصائغ حيّاً![1]

١ توفي يوسف الصائغ في دمشق بعد أسابيع قليلة من هذا اللقاء عن عمر ناهز تسعةً وسبعين عاماً.

سِيَر

روزا ياسين حسن كاتبة وروائية سورية ولدت في دمشق عام ١٩٧٤، تخرجت من كلية العمارة في اللاذقية عام ١٩٩٨، بدأت تجربتها الأولى مع الكتابة خلال فترة دراستها حيث كتبت عدداً من القصص القصيرة فازت بعضها بجائزة اتحاد الكتّاب العرب في عام ١٩٩٣ و ١٩٩٤. وفي العام ٢٠٠٠ نشرت أول مجموعة قصصية قصيرة لها. أصبحت خلال هذه الفترة أكثر ميلاً لكتابة الرواية فشاركت بروايتها الأولى أبنوس بمسابقة حنا مينا، ونالت الجائزة الثانية وقد قامت وزارة الثقافة السورية بنشر وتوزيع الرواية عام ٢٠٠٥، في عام ٢٠٠٦ أتمت مخطوطة بعنوان (نيغاتيف – حكايات المعتقلات السياسيات في سجون سورية).
منذ عام ٢٠٠٠ تقوم ياسين بالكتابة في الموضوعات الثقافية والموضوعات الخاصة بالمرأة في عدد من المجلات السورية واللبنانية، بالإضافة إلى المواقع الإلكترونية، وهي ناشطة في مجال المجتمع المدني وعضو مؤسس في المنظمة غير الحكومية السورية (نساء لأجل الديمقراطية).

فجر يعقوب سينمائي فلسطيني عاش في سورية طوال حياته. قام بصنع عدد كبير من الأفلام الوثائقية والقصيرة من بينها (خدعة ربيعية)، (سراب)، (صورة شمسية)، (البطريق)، (متاهة)، و This is my Casablanca. عمل يعقوب كذلك كناقد سينمائي وأصدر عدداً من الكتب في هذا الحقل، من بينها (جمهورية التلفزيون) و(الوجه السابع للسرد)، وترجم مجموعة من الكتب لمؤلفين/مخرجين مثل بيدرو ألمودوفار، أكيرا كوروساوا، مارتن سكورسيزي وفريديركو فيلليني (جينجر و فريد).

لؤي حسين ولد في دمشق عام ١٩٦٠، تم اعتقاله من قبل السلطات السورية أثناء دراسته في قسم الفلسفة – جامعة دمشق عام ١٩٨٤ بتهمة انتسابه إلى أحد الأحزاب الشيوعية. أطلق سراحه بعد سبع سنوات دون محاكمة، فعمل في عدة حقول إلى أن وفرت سورية هامشاً من حرية الكلام. في هذه المرحلة بدأ كتابة المقالات السياسية لعدة صحف عربية، أهمها الصحف اللبنانية اليومية كالسفير، الحياة، النهار، وصدى البلد. افتتح بترا للنشر، وهي دار نشر أسسها بعد فترة قصيرة من إطلاق سراحه، ولكنه أجبر على إغلاقها. يقوم لؤي حسين بنشر كتب في السياسة والنظريات السياسية والفكرية وقد وضع كتاباً بعنوان (الفقد) وساهم كذلك في نشر كتابين آخرين: الأول و هو (حوارات في الوطنية السورية) مع مجموعة من المفكرين والكتاب السوريين، والثاني مع المثقف السوري برهان غليون واسمه (الاختيار الديمقراطي).



© بتينا شوللر

الفصل الثّاني

أنقره، إسطنبول

الكتابة من اليمين
الكتابة من الشِمال

عبد المحسن،
تشرين الأول (أكتوبر)
عام ٢٠٠٥

١ كان في نيّتنا (صديقي فارس، زميلتانا الألمانيّتان وأنا)، أن نقطع رحلتنا بين دمشق، وحلب بالقطار، وتحمّسنا للفكرة كثيراً، لاسيّما أنّها كانت أوّل فرصة لنا في رحلتنا للسّفر بالقطار. لكنّ طارئاً حصل في العمل اضطرنا إلى التأخر على موعد الانطلاق، وفاتتنا تلك الرّحلة فالتجأنا إلى استئجار حافلة ركاب صغيرة. عانيت – شخصيّاً – من تلك السفرة كثيراً. نزلنا ليلتها في فندق «كولنياليّ» الطّراز. كان مشهوراً جدّاً فيما مضى. مازلت أتذكّر بوضوح تامّ كيف أمر مديره – بنبرة مرتفعة لا تخلو من تبجّح، وتباهٍ – أحد العمّال أن يصحبنا بجولة في الفندق لكي نشاهد الغرف الشّهيرة فيه: كالغرفة الّتي نزل فيها الرّئيس الرّاحل جمال عبد النّاصر، والتقى بها الشّيخ الرّاحل زايد آل نهيّان، وبعض الرؤساء العرب الآخرين لمناسبة سياسيّة نسيتها (أظنّها إحدى القمم العربيّة!) فضلاً عن الغرفة الّتي كان يفضّل الموسيقار فريد الأطرش النّزول فيها، وغرف أخرى؛ ولكنّ مصادفةً غريبةً خفّفت عليّ كثيراً من معاناة تلك السّفرة، وهي أنّ غرفتي كانت بجوار غرفة سكن فيها طويلاً لورنس العرب – الشّخصيّة اللّغز. أجّجتْ تلك المجاورةُ/ المصادفةُ فيَّ كثيراً من الأحاسيس، والتّأملات، والأفكار منها سؤال طرحته على عقلي أكثر من مرّة، وبأكثر من صيغة؛ وناقشته طويلاً في نفسي: هل تكفي قدرات فردٍ ما – مهما كبُرتْ – على القيام بأفعال يترتّب على نتائجها: خلق سياسات؛ ورسم حدود؛ وإقامة مملكات؛ ودول؛ وزحزحة ثوابت؛ واختلاق متغيّرات؟ يأتي بهذا كلّه، وهو غريب عن الأرض، ولغة أهلها، وتاريخ إنسانها! أذكر أنّني دوّنتُ، تلك الليلةَ، بعضَ تأملاتي، وأفكاري في دفتر صغير، وربّما ستجد طريقةً ما إلى الظّهور يوماً. لم نبقَ في حلب طويلاً، وأنا نادمٌ على ذلك لأنّني لم أكتشفها جيّداً؛ وبدأت رحلتنا نحو تركيا بعد أن حجزنا في إحدى (شركات السّياحة، والسّفر!)، ومعها بدأت قصّة غريبة لنا!!!

٢ في فجر تشرينيّ بارد، وبقايا النّوم مازالت عالقةً في أهدابي غادرنا فندق «البارون». كنت أحمل بعض حقائبي، وأجرّ بعضها الآخر، ومعها حقيبة كبيرة لأحدى الزميلتين متوجّهين إلى الشّركة المزعومة تلك لكي نأخذ إحدى حافلاتها الكبيرة باتجاه (أنطاكية) التركيّة مغادرين سوريّة من معبر (باب الهوى) الحدوديّ. ركب معنا نحو خمسة عشر شخصاً بينهم عدد من النّساء. لم يكن أغلب الوجوه مريحاً لي، وبدأتْ مع صعودهم الحافلةَ حركةٌ غريبة، ونشطة، وأحداث أقلّ ما يقال فيها إنّها غير طبيعيّة، وغير اعتياديّة تماماً. يحدث لكَ هذا كلّه فجراً من دون أن تعرف سبباً له، ولا إجابة عن أسئلتك المتواصلة عمّا يجري باستثناء ابتسامات صُفر للمجاملة، أو تقطيب وجوهٍ. قبل وصولنا إلى المعبر جمع أحدهم (أظنّه كان يعمل بصفة مساعد سائق) جوازاتنا لختمها بتأشيرة المغادرة، وبعد أكثر من نصف ساعة انتظار في الحافلة جاء الـ «أحدهم» مهرولاً طالباً منّا (فارس، وأنا) أن نذهب إلى مكتب المسؤول لكي يرانا، ومزجَ طلبَهُ – طبعاً – بابتسامته المعهودة. بعد عدد من الأسئلة التي اعتدنا كعراقيين عليها عند المعابر الحدوديّة لاحظتُ أنّ في لغتهم، وحركاتهم، وإيماءاتهم ما يدلّ على أنّ المسؤول، وجماعته قد أخذوا حصّتهم بزيادة، ولكنّه حذّرهم من تشدّد الجانب الآخر، وتكثيف دوريّاته الحدوديّة في التفتيش، وردّدوا كلمة «الجيش» كثيراً. تأكّد شكّي عندها أنّ «شركة السّياحة، والسّفر» هذه ما هي إلا «شركة لتهريب الشّاي، والسكّر!»، ومواد كثيرة أخرى تتمتّع بفارق سعريّ كبير بين البلدين. بعد تجاوز المعبر بقليل سلكنا ببطء شديد طريقاً ترابيّاً وعراً لفت انتباهي فيه رعاة صغار مع أغنامهم على قمم تلال عاليّة تحيط بنا. توقّف سائقنا فجأةً عند رؤيته حافلةً سياحيّة تركيّة، وترجّل معظم الرّكاب من حافلتنا، وبدأت مفاوضات طويلة بينهم، وبين السّائق التركيّ، رفض فيها الأخير عروضهم بتحويل البضائع المهرّبة إلى حافلته، وإرجاعها معه إلى حلب ظنّاً منه أنّ الجانب السّوريّ سيكون متشددا في تفتيشه أيضاً، ولاحظتُ – عَرَضاً – أنّ لسائقي الحافلات المهرّبين لغتَهم الإشاريّةَ الخاصّة بهم. حاولتُ تفسير بعضها حين راقبتُ مفاوضاتهم. انقلب الفشل في توصّلهم إلى نتيجة علينا إذ اصطنعوا عطلاً في الحافلة ادّعوا بسببه أنّها لا تتمكن من إيصالنا، وبعد لحظات توتّر بيننا لا أودّ وصفها كادت تصل بنا إلى العراك بذلنا فيها جهداً غير اعتيادي (بخاصّة الصّديق فارس) أجبرناهم على إرجاع جزء من المبلغ المدفوع، ومرافقة واحد منهم لنا، وكانت المفاجأة كبيرةً جدّاً حين تبيّن أنّ المسافرين الحقيقيين هم: نحن الأربعة، وشاب أوربيّ آخر تفنّنوا في استغلاله! نحن، وحقائبنا، والّذي رافقنا منهم حُشرنا في سيارة أجرة صغيرة من نوع «فيات» وصولاً إلى (أنطاكية) مروراً بالمعبر التركيّ الّذي شاهدنا فيه دوريّات الجيش تصادر الموادّ المهرّبة، وتكوّمها بحسب نوعها، وأحصيت أكثر من عشر أكوام كبيرة، وعالية. تركتْ تلك السّفرةُ المتعبة في نفسي حزناً على بؤس إنسان عالمنا العربيّ، واشمئزازاً من أنظمة لا تفكرّ إلا في بقائها طويلاً، وتعيش أحلام نظريّاتها أكثر من الواقع!!!

٣ وصلنا مدينة أنقرة التي أحسست بأنّها مدينة رسميّة. مدينة للموظّفين يسكن فيها أغلب السّياسيين، وصنّاع القرار. يطغى عليها، وعلى ناسها الطابع العمليّ. ليس لها حياة حالمة كاسطنبول بحسب وصف الأستاذ حسن الرّيماوي. ابن غزّة الرّائع الّذي لم يدّخر وسعاً في مساعدتنا بترجمة حواراتنا مع المثقّفين الأتراك على الرّغم من مشاغله. بمقهى «أنغرو» (من الأسماء القديمة لمدينة أنقرة) الواقع في زقاق «كونور» شارع «كوسال» الّذي يجلس فيه، ويتردّد عليه كثير من الأدباء، والفنّانين، والصّحفيين الأتراك حاورنا عدداً من الشّعراء، والنّقاد. التقيت فيه بالشّاعر بولنت قليج (M. Bulent Kilig)، والناقد جلال إينال (Celal Inal)، وغيرهم. ما يدهش حقّاً أنّ أغلب مثقّفي تركيا الّذين حاورتهم ماركسيّون؛ وكانوا ينصحونني بأن لا أتأثّر بـ «كتّاب الظّلام»، وكأنني أجيد اللغة التركية؛ و«كتّاب الظّلام»: هم مجموعة من النقّاد الأتراك الّذين ظهروا بعد انهيار الإتحاد السّوفييتي، والكتلة الشّرقيّة في أوروبا، وأعادوا قراءة الأدب التركي الحديث. قال لي جلال إينال محرّر كتاب (الديمقراطية، والثّقافة) عنهم: «إنّهم زيّفوا واقعنا الأدبي بمصطلحات هجينة، ونحن بدأنا في إعادة التّفكير بأخطاء المرحلة الأدبية السّابقة، ونحاول تأسيس مرحلة أخرى برؤيا جديدة»، وكان يقصد بالهجينة – طبعاً – كلّ المصطلحات غير الماركسيّة؛ وبمقهى آخر على مقربة من الأول اسمه «بيدرا» يقع في سرداب عمارة كبيرة تطلّ على «شارع العشّاق» حاورت الشّاعر أحمد تلّي (Ahmet Telli) الّذي يعتقد كثير من شعراء تركيا بأنّه أهمّ شاعر تركي الآن. تلّي استفاض في كلامه عن الشّعر التّركي، وأكّد كثيراً قوّة تأثير الشّعر العربي في الأدب التّركي، والفارسي، والكردي؛ وحاورت في المقهى نفسه عدداً آخر من الأدباء: منهم الشّاعر محمد أوزر (Mehmed Ozer) أحد مؤسّسي (منظمة إيست/شرق) المناهضة للعولمة، والدّاعية إلى مؤتمر كبير لمثقّفي (تركيا، وإيران، وأرمينيا، وسورية، ومصر، والعراق) للتقارب بينهم، ولمناصرة قضايا الشّرق الأوسط. من الصّور الّتي أعتقد أنّها ستبقى راسخةً في ذاكرتي طويلاً من زيارة أنقرة جولةٌ في مقبرة زعيم الأتراك كمال أتاتورك، وشكراً لكَ يا يوسف الشّنتي على اقتراحك علينا زيارتها، ونقلكَ إلينا تفاصيل معرفتها.

«إن الإنسان الحر الرافض للأفكار التي تروج لها الإمبريالية هو مادة شعري الأساسية»

حوار مع الشاعر أحمد تلّي

عبد المحسن: بودّي، أوّلاً، أن تعطينا فكرة عامّة عن الشّعر التركيّ، واتجاهاته الآن، و توجهك الخاص في أعمالك الشّعريّة، والنقديّة.

أحمد: تمثّل الشعر في تركيا الآن ثلاثة اتجاهات: الأول: الشعر الحديث، ويتميّز بوجود سمات الشعر الأوربيّ فيه، وجاءت، أصلاً، تأثيراته من الغرب وأوروبا، ويأخذ

مفهوماته من هناك. الثاني: التقليدي، واعتقد أنّ له علاقته الواسعة بالشّعرين العربي، والفارسي، ويحمل طابع العالم الشرقيّ الّذي نعيش فيه. أمّا الاتجاه الثالث: فهو الشعبيّ الّذي تأثّر بالعادات والتقاليد والمقولات الشّعبيّة التركيّة. بالنسبة إلى شعري، فأنا أحاول الجمع ما بين هذه الاتجاهات الثلاثة، فشعري، عادةً، يحاول أن يمزج أو يربط بينها. في المدّة الأخيرة حصل عندي تغيير، أو توجّه جديد نوعاً ما، في طبيعة كتابة الشّعر. اتّجهت نحو كتابة جديدة هي (الشّعر المضاف)، وهذا التجديد كان نتيجة للآتي: قبل مدّة من الزمن تمّ عقد مؤتمر كبير في مدينة «أنطاكيا» الواقعة جنوبي تركيا، أعدّت الحكومة التركيّة له اسم: (لقاء الحضارات)، وقامت الحكومة بالسماح بعقد هذا المؤتمر من زاوية أنّها تشجّع السياحة الدينية، حيث قام ممثّلو ديانات متعددة بالاجتماع معاً في هذا المكان تحت غطاء رسميّ. أنا أنظر إلى ما حصل من منطلق آخر. يقطن في مدينة «أنطاكيا» مزيج من أديان و قوميات مختلفة تتألف من: ١ – الأتراك، و٢ – السريان، و٣ – العرب، و٤ – الأيزيديين. هذه المدينة تجمعهم كلهم، وهم يعيشون بسلام. تعايشت شعوب هذه المنطقة مئات السنين معاً كالأخوة، والقاسم المشترك الأعظم في التعايش بينها هو الثقافة: ثقافة المحبة والتآخي الموجودة والرّاسخة بينهم. لماذا إذن تتقاتل هذه الشعوب؟ وعلام تتصارع؟ ولماذا لا تتقاسم العيش فيما بينها؟ وما العمل؟ اعتقد أنّ «الإمبرياليّة»، أو ما تريد أن تفعله هو السبب الرئيس في الوضع الّذي وصلنا إليه. «الإمبرياليّة» خرجت إلينا بوجه واسم جديدين هو (العولمة) الّتي تتكلّم عنها بشعارات تحاول خلق (دولة واحدة)، و(علم واحد)، و(لغة واحدة) لها. من يقود هذه القوى «الإمبرياليّة» الآن هي الولايات المتحدة الأمريكية. في الماضي تسببت القوى الاستعماريّة في نشوب حروب استمرت طويلاً، وفي أكثر من مرحلة زمنية، وقامت بتأجيج الحروب الأهلية في مناطق عديدة. هي الآن تقوم بتدمير ذي طابع آخر، وهو التدمير الثقافي للشعوب، أو القضاء على ثقافة المقاومة الموجودة لديها. هناك حقيقة أساسيّة، ومؤلمة، وهي أنّ الثقافات القوميّة، وثقافات «الإثنيّات» لن تستطيع الاستمرار في طبيعتها إلى الأبد، وفي التصدي لهذا الضغط الإمبريالي الجديد، ولكن شعور هذه الشعوب بفقدان مكونات هويتها الأساسية تزيد من تمسكها بها، وتجعلها –إذا ما أضطرهم الأمر – يلجأون إلى العنف. لذا فإنّ الإنسان الحر الرّافض للأفكار الّتي تروّج لها «الإمبرياليّة» هو مادّة شعري الأساسيّة.

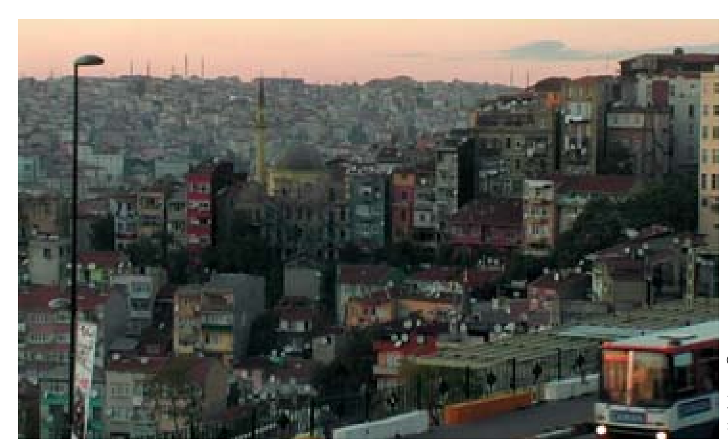
عبد المحسن: ما أهم مميزات الشعر التركي؟

أحمد: أعتقد أنّ للشّعر التركيّ، وللشّعراء الأتراك مكانة متميّزة حتّى في إطار الشّعر العالمي لسبب أساسي هو المحاولات الكثيرة للمزج والجمع بين أصالة الشرق، وتدفّق الغرب. قام الشاعر، والكاتب الألماني (كوتيه) بكتابة(الديوان الشّرقي للمؤلف الغربي) الذي مزج فيه أعمالاً للشاعر الفارسي المرموق (حافظ الشيرازي). هناك كثير من الشّعراء الأتراك يحاولون إعادة إحياء هذه الفكرة

وإعادة كتابة ديوان شعر الشرق والغرب. إنّ الشعر التركيّ أيضا متميز بحركتيّه، وتشكيلاته بعكس الشّعر الغربيّ الّذي نشهد سكونيّته، لأنّه في الوقت الّذي يقوم الغرب فيه بالتركيز على التحسين، والوصول إلى الكمال، فإنّ الشعراء في هذه المنطقة يحلمون بالقيام بتركيب الشعر من دون أية حواجز، أو حدود للحريّة والخيال. بالمناسبة، الحسّ المناضل عند الفلسطينيين، أو اللبنانيين، أو العراقيين يعطي الآن لعدد كبير من الشّعراء الأتراك إلهاماتهم.

عبد المحسن: الشعر العالمي بعامة، يمرّ بأزمات: أزمة في علاقة الشّاعر بالجمهور، وفي نوع الكتابة، وفي تلقّي الشّعر...الخ. هل تشعر بأنّ الشّعر التركيّ يمرّ بمثل هذه الأزمة؟

أحمد: يجب علينا أن نفهم أولا أن شعبية بعض الفنون، والأعمال الثقافية، وتناولها من قبل عدد كبير من الناس لا يعني أنها شاهدة على انطلاقة كبيرة، وأنها ذات قيمة ثقافية حقيقية. للثقافة المشهورة وجوه مخادعة للناس، ويجب عدم الوقوع في هذا الخداع، هذه نقطة حساسة جدا، ومحوريةً. صحيح جدّاً إنّ قلّة قرّاء الشّعر، وقلّة الاهتمام به يمكن أن يخلق إحباطا، ولكن لو نظرنا إلى المرآة من وجهها الآخر لأدركنا أنّ الشّعر هو فن غير موجّه للمجموعات الإنسانية الكبيرة. الموسيقى، والغناء، والسينما هي فنون موجهة للمجموعات، فالمغني، مثلاً، يريد أن يخاطب المئات، والآلاف، والملايين لكي يستمعوا إليه، لأن الموسيقى تحاول أن تجمع بين من يقومون بالاستماع إليها ضمن مجموعة ثقافية واحدة، والسينما أيضا، وبعض الفنون الأخرى تحمل الصفات نفسها. لكنّ الشعر ليس كذلك حتى إذا ألقي الشعر على مجموعة كبيرة من الناس، فهو لا يطمح إلى جمعهم تحت نمط ثقافي واحد، وإنّما يعمل الشعر على جعل كلّ فرد من المستمعين يتذوّقه بحسب رغبته.



© بيتينا شولر

عبد المحسن: هل يظهر الشّعر التركيّ بوصفه ظاهرة فنية، واتجاها أدبيا، أم بوصفه حركة شّعريّة يقودها شعراء، ناظم حكمت مثلاً، تأخذ الحركة سماتهم، ومميّزاتهم الشّعريّة؟

أحمد: عمليّة تصنيف الشّعر، برأيي، عن طريق النظر إلى مكوّناته، ووضعه في قوالب ثابتة هي عمليّة خاطئة. وهذا التصنيف منذ القرن التاسع عشر، وبخاصة عند مؤرخي الأدب والفن البرجوازيين يعبّر عن وجهة نظر رسميّة في الأساس. أنا ضدّ تصنيف الشعر إلى شعر الحب، وشعر المقاومة، والشّعر الشعبي، وما شابه ذلك. إنّه تصنيف رسميّ، وليس فنيّاً. يجب علينا أن ننظر إلى الشّعر من منظور الوضع الإنسانيّ، أي الوضع الّذي وصل إليه الإنسان، أو تمّ إيصاله إليه، أو الحالة التي يجب أن يكون عليها هذا الإنسان. من هذه الناحية يمكن للشعر أن ينشر الروح، والأحاسيس، والألوان الخاصة به في المحيط الذي يقرأ فيه. تذكّرت الآن قصيدة للشاعر (ناظم حكمت) عنوانها (رسالة إلى زوجتي). كتب هذه القصيدة، وهو ينتظر تنفيذ حكم الإعدام فيه. كتبها إلى زوجته مصوّراً اللّحظة الّتي كان يعيشها.

وفي أثناء قوله كلمات القصيدة كان يصوّر اعتراضه على حكم الإعدام، وعلى سلب حقّ الحياة من الإنسان، ومن ناحية أخرى كان يصوّر اعتراضه على حالنا، وعلى حال الدنيا. نستطيع عند قراءة قصيدته أن نحسّ بأحاسيسه، ونعيشها معه. هي أيضا قصيدة عبّرت عن ذات الشّاعر آنذاك، لذا تصنيف هذا الشعر يعدّ انتهاكا لرسالته الجمالية، ويحطم الرسائل المختلفة التي يتضمّنها.

عبد المحسن: هل توجد حركة شعرية شابة جديدة في الأدب التركيّ، وإذا ما كانت موجودة فعلاً، فما اهتماماتها، وما أبرز سماتها الفنيّة والرّؤيويّة؟

أحمد: طبعا توجد حركة شعرية شابة، وتزداد أعداد الشّعراء الشّباب باطراد، ويوجد لدينا شعراء ممتازون مثل (حسين فرحات)، وأسمّيه بشاعر الحلم الحديث، و(إسكندر الصغير) شاعر «الروك»، و(كمال بارول) شاعر يمزج بين الأصالة والمعاصرة، و(شكري أرباش) شاعر الانتقاد والرّفض والاعتراض، وهناك كثيرون غيرهم، وأعمارهم تتراوح بين الثلاثين والأربعين عاماً. سابقاً يمكن القول إنّه كان في الأدب التّركيّ بعامّة صراع بين الأجيال، وكان يوجد لدينا مجموعات أدبيّة تتصارع مثل: أصحاب التجمعات، والانفراديين، أو القدماء، والمحدثين؛ ولكن، الآن، أستطيع الجزم بأن الصّراع بين الأجيال عندنا قد انتهى. الآن، لا توجد لدينا فروق، وإنّما يوجد لدينا تقارب، وفهم بين الشّعراء لتوجّهاتهم الشّعريّة.

تكملة اليوميّات، عبد المحسن

اسطنبول مدينة «كوزموبوليتيّة» بمعنى الكلمة، وسياحيّة من الطّراز الأول. توقّفت عند بحرها طويلاً أنا القادم من مدينة تقع على لسان الصّحراء. جادت عليّ اسطنبول بزيارة معرضها السّنويّ الدّولي للكتاب، ومعرضها للفنون البصريّة «بينالي اسطنبول»، وأكثر من مركز ثقافيّ خاصّ كـ: «بيكساف»، و«تياترو أويونفي»، وغيرهما، والتقيت هناك بـ: المفكّر «زكريّا باياز» الّذي ناقشنا معه إشكاليّة العلاقة بين الإسلام، والغرب من جهة، وإشكاليّة الهويّة في المجتمعات الإسلاميّة في ضوء تاريخها، وعلاقتها بالغرب من جهة ثانية، والسينمائيين: «حسين كرابَي» الّذي حصد فلمه التسجيليّ «الزّوبعة» عدداً من الجوائز، و«يَشِم أوستاأولو» صانعة فلم «رحلة إلى الشّمس» الحاصل على أكثر من عشرين جائزة محلية، وعالميّة، و«نزمي»، والناقد «وجدي سايار»، والمناضل، والمحلل السّياسي «فائق بلوط» الّذي استفضنا معه في مناقشة مشكلة الأكراد في تركيا، وانعكاسات التّجربة الكرديّة العراقيّة عليها، وأقنعنا – بلغته العربيّة ذات اللكنة المحبّبة – بجديّة قلقه من مشكلة الأقليّات في الشّرق الأوسط، والمسرحيين: «ماهر كُنشيراي»، و«نورتان بايدمير»، و الرّسّام «أحمد أوت»، والكاتب «عبد القادر يشاركون»، وغيرهم كثيرون، وكان لعبد السّلام السّلطان دليلنا في اسطنبول الفضل الكبير في التّواصل بيننا، وبين من ذكرتُ.

في تركية نسيت ندمي حين فاتنا قطار دمشق – حلب لأنّ سفرتنا (فارس، وأنا) بقطار أنقرة – اسطنبول كانت من أمتع السّاعات طوال الرّحلة.

«العلاقة الفنيّة والثقافيّة لبلدي مع الغرب ومع الشرق متساويتين في الأهمية»

حوار مع الناقد التركي وجدي سايار

عبد المحسن: هل تعتقد أنّ المشكلة الرئيسة في الفن، والأدب في تركيا هي (حرية التعبير) حين يتعلّق الأمر بالاقتراب من الموضوعات السياسيّة «موضوع الأقليّات» مثلاً؟

وجدي: أستطيع القول إنّ في المجال الفني والأدبي التركي في الوقت الحالي، يوجد أفق ايجابي، وآخر سلبي. سوف أبدأ حديثي بالنواحي الإيجابية. حين ننظر من الناحية الايجابية، فإننا سنجد أنّ العراقيل التي كانت موجودة أمام حرية التفكير في تركيا قد تقلصت نسبيا، وأنّ الفعاليات المتعددة في المجالات الفنية قد زاد عددها. وجدت في تركيا مشاكل خاصة بها، وخطوط حمر متعلّقة بها مثل: «المسألة الكردية، والمسألة الأرمنية»، ولكن تم لاحقا نشر عدد مهم من الكتب المتعلّقة بالمشكلة الأرمنية، وأصبح من المسموح به إقامة حفلات غنائية وإخراج

سي دي باللغة الكردية. لقد عمّ نوع من الراحة في هذا المضمار، ويجب علينا أن نشير إلى هذه القضية الايجابية. ولكنّ هذه الحريات ليست من دون حدود.

لقد حدث عديد من الانقلابات العسكرية في بلدي، وفي ذلك الوقت واجهنا كثيرا من قيود الرقابة الثقيلة التي فرضت على الأعمال الفنية، وكمثال على ذلك نجد أنّه تمّ وضع كثير من إجراءات الرقابة على الأعمال السينمائية. اليوم نجد أنّ الرقابة غير موجودة تقريبا، يمكننا أن نجد الرقابة مفروضة على الأعمال المستهجنة في السينما، أو بشكل أوسع في الأدب إذ إنّنا نستطيع رؤية بعض الأمثلة المنفردة حين نرى أنّه يتمّ اتخاذ قرارات منع التوزيع من المحاكم؛ ولكنّ رجال الفن والثقافة يقومون بالنضال من أجل رفع الحواجز،لأننا نؤمن بأنّه أيا كان نمط تفكير الشخص، فإنه لا يجب وضع الرقابة، أو العراقيل أمام طريقة تفكيره.

أعتقد بأنّ الرقابة الأساسية الموجودة في يومنا هذا هي رقابة اقتصادية، وليست مفروضة على الكتابات المستقلة والأدب،لأنّ الذي يقوم بالكتابة يجد في نهاية المطاف المال الكافي للقيام بطباعة ونشر كتابه، ولكن توجد هناك رقابة اقتصادية حقيقية على الأعمال المسرحية، والسينمائية التي هي بطبيعة الحال أكثر كلفة، ومن هنا نجد أنّ عددا من الأعمال الفنية قد توجهت إلى الثقافة الشعبية التي لا تحتاج ميزانية واسعة، و سهلة الإنتاج. الأعمال الفنية غير التجارية يتمّ إنتاجها بصعوبة بالغة للغاية، وهذه خسارة كبيرة حيث يوجد الآن جيل شاب من السينمائيين الأتراك، ومن المخرجين اللامعين.

عبد المحسن: رأينا بعد عدد من الحوارات عن السينما أنّها في أزمة. من وجهة نظرك: هل هي أزمة مخرجين، أو أزمة مالية، أو رقابية، أو أزمة كتّاب سيناريو؟ وما أسباب تدني مستوى السينما التركية الجادة؟



© بتينا نولر

وجدي: الجوائز السينمائية التي يتمّ توزيعها في العديد من المهرجانات السينمائية الدولية يفوز بها الآن مخرجون شباب، والأعمال السينمائية التي يقدمونها هي فعلا على مستوى عال من الجودة، ولكنّ المشكلة تكمن في أن جزءا كبيرا من هذه الأعمال الفنية لا تصل إلى شرائح واسعة من المتفرجين، وتصل إلى شرائح صغيرة منهم فقط. إنّ أكثر الأعمال الفنية التي تستقطب عددا كبيرا من المتفرجين هي الأعمال الشعبية الفكاهية، أي الأعمال التجارية. بالفعل نجد أن العالم بأسره يسير في هذا الاتجاه في الوقت الحالي.

بعد الانقلاب العسكري الأخير في تركيا عام ١٩٨٠ فقد الفن بعده السياسي، على الرغم من أن الفن الآن يقوم على اختيار المادة الصعبة التي تحتاج إلى كفاءة عالية. المشكلة أن كثيرين يذهبون بحسب ما تقوم المحطات التليفزيونية بتوجيههم، والمسؤول عن هذا التوجه هو كل من الوسائل الإعلامية التي لا تشجع الأعمال المختلفة، والمجددة، والدولة. يقع جزء من الذنب على النظام التعليمي الذي لا ينتج شبابا طموحا، وكفؤا، ولا يقوم بتدريس الفن بشكل سليم. هناك أيضا مشكلة تتعلق بالتمويل، فالدولة لا تقدم التمويل الكافي للأعمال الراقية، والعميقة، والأموال المتاحة لا يتم توزيعها بشكل صحيح.

حين ننظر إلى أوروبا نجد أنّ هناك عددا من المحاولات الجادة لإنشاء السينما الفنية، والمسرح الفني، والدولة تقوم بدعم هذا الأمر. في تركيا يوجد عدد من المخرجين الشباب، ويوجد كثير من التجمعات المتعلقة بالمسارح. هؤلاء يواجهون كثيرا من الصعاب من أجل الاستمرار في طريقهم. أنا أرى أنّ الحكومة يجب أن تؤدي دورا نشطا من خلال تقديم التمويل، ولكن يجب أن يقتصر دور الدولة على الدعم المادي فقط. توجد لدينا هيأة مؤلفة ممّا يقارب مئة مؤسسة فنية اجتمعت معاً تحت مسمى «هيأة الفنون المستقلة» التي أمثلها، من ضمن هذه المؤسسات الفنية الاتحادات، والمؤسسات والنوادي الفنية. في رأيي يجب أن



© أسامة رشيد

يتمّ اختيار اللجان الفنية التي توزع الأموال عن طريق الفنانين، وليس من طرف الدولة كما هو الحال في أغلب الأحيان. أتمنى أن لا تقوم الدولة بالتدخل في الأمور الفنية، مثلما يحدث في أوروبا، حيث يقتصر دورها على التمويل. أنا أيضا أطالب بأنّ يتمّ رفع جميع الضغوط السياسية، والحكومية، والمراقبة المفروضة على الفن، والثقافة.

هناك شيء آخر مهم هو أنّ الاهتمام بالفن متمركز في اسطنبول، وموجود في أنقرة، ولكن لا يمكن رؤيته في باقي تركيا. إنّ جزءا كبيرا من تركيا لا يعطي دورا كبيرا للفن، أي أنّ الفن لا يشغل جزءا كبيرا من حياة الناس، وهذه مشكلة كبيرة. فأنا مثلا عندي مؤسسة ثقافية تقوم بتنظيم المعارض الفنية في كثير من مدن الأناضول، ونحن لا نرى هنا الدعم الكافي من الدولة. إنّ طبيعة الإنسان تحب أن تختار الأسهل، بمعنى أنه لن يبذل جهدا لمشاهدة الأعمال الفنية والثقافية إذا لم تقدم في منطقة قريبة منه. أنا مهندس، وتوجد هناك قاعدة في الكلية التي تخرجت فيها تقول إنّ الإنسان إذا ما أراد أن يذهب من نقطة إلى أخرى، فإنهّ يختار أقصر طريق لعمل ذلك. بمعنى آخر؛ ينبغي للثقافة والفن أن يذهبا إلى المتلقي حيثما كان ويجب على الحكومة المركزية و المحلية بالإضافة إلى القطاع الخاص دعم هذه الأنشطة.

أريد أن أضيف شيئا آخر، هو أنّ كثير من مشاكل، وتطورات مجال الفن والثقافة الآن، هو نتيجة لما يراد لنا أن نقبله كنظام واحد في الدنيا الذي يدعى بـ «نظام اقتصاد السوق الحر» الذي يعطي أولويّات مختلفة – الربح في المرتبة الأولى – تؤدي إلى إهمال عدد من الأمور في المجالين الثقافي والفني، وهنا يجب على الدولة أن تتدخل، وتقوم بالدعم والحماية. يمكن رؤية أن النظام الذي يكون فيه كل شيء مسموحا به أفضل من نظام قمعي يقوم بإدارة الفن عن طريق تنفيذ التحديدات، والاختصارات، ولكن في النهاية رأينا أنّه لا فرق كبير في النتائج ما بين الطريقتين، مثال على ذلك في البلدان الاشتراكية، كان الفنانون في تلك الحقبة يشتكون من موضوع حدود حرياتهم، وبأنّهم لا يستطيعون شرح كل ما لديهم بحرية، فماذا حدث الآن، نجد أنّ الفنانين الكبار في تلك الحقبة لا يستطيعون القيام بإنتاج أي شيء الآن بحرية، لماذا؟ لأن النظام الآن تحول إلى نظام السوق الحرة الذي يحتكم إلى أحكام التجارة والربحية.

عبد المحسن: في ظل هذه الصورة القاتمة، كيف تنظر إلى مستقبل الفن والثقافة في تركيا؟

وجدي: أنا متفائل، لأنّه – كما ذكرت من قبل – يوجد لدينا عديد من الذين يستطيعون القيام بخلق الأعمال الجديدة، وأين ما توجد مشاكل كبيرة تكون هناك الإمكانية لتطور الفنان بشكل أفضل. مع قيام الجمهورية في تركيا قدمت إلى البلاد أنواع من الفنون الغربية الحديثة، وقامت تركيا بتدريس هذه الفنون الحديثة في مدارسها، ولكن بالطبع بقيت هذه الفنون الحديثة غير متصلة بالفنون التقليدية، لا يجب

علينا فقط الالتفات إلى الغرب، ولكن علينا أيضا أن نعرّف بالفنون الشرقية، وأن نقوم بجمع الطريقتين بتوازن وخلق رؤية تمزج ما بين الثقافات. لهذا السبب فإن العلاقة الفنية والثقافية لبلدي مع الغرب ومع الشرق مهمة في آن واحد. هناك فجوة فيما يتعلق بمعرفتنا بالثقافة، والفن في الشرق، وتقصير فيما يتعلق بتبادل الخبرات. يجب علينا أن نتعرف أكثر إلى الفنانين العرب، والإيرانيين، والفنانين الشرقيين الآخرين، وأظنّ أنّ فنانينا مهتمون بهذا الشأن، وراغبون فيه. في رأيي يمكن أن يكون الفن أداة مؤثرة لضمان السلام و التضامن في منطقتنا.

أشكركم شكرا جزيلا، وبوساطتكم، أرغب في إرسال تحياتي إلى الأخوة الفنانين، والأدباء في العراق، وأنا أعرف أنّهم يمرون الآن في مرحلة صعبة.

تكملة اليوميات،
عبد المحسن

نظرتُ إلى تركيا بوصفها جسراً بين الإسلام وأوروبا، كما نظرتُ إلى لبنان، من بعدُ، جسراً بين العرب، وأوروبا.

فارس،
تشرين الأول (أكتوبر)
عام ٢٠٠٥

١ دخلنا تركيا براً من مدينة حلب. رأيت عند المعبر الحدودي «الاشتراكية» السورية تُهَرَّب إلى تركيا بأكياس الشاي والسكر السوداء. وتأملت في الطريق إلى أنطاكية التعانق الدائم الشغوف على حدود بلادين، بين اقتصاد حكوميّ، واقتصاد سوق حر.

كان وصولنا أنقرة ليلاً، في الحادي عشر من أكتوبر ٢٠٠٥، ولم يأت ضحى اليوم التالي حتى وجدنا، صديقي عبد المحسن صالح وانا، نفسينا في حديقة ذات طرق رخامية، كثيفة الأشجار والزهور، يقف ببابها جنديان صارمان يتخذان وضع تمثالين.. هي إذن مقبرة مصطفى كمال أتاتورك، مؤسس تركيا الحديثة. وبين مناظر الاشجار المرتبة كالجنود، وتماثيل الأسود المتجاورة، وتحت سارية ضخمة لعلم تركيا، كان دليلنا الثقافي يوسف الشنتي، الفلسطيني الأصل، يحدثنا عن الموقع الشعبي البارز لأتاتورك في صدور الناس. وحين كنت أتبسم لالتقاط صورة قرب العربة العسكرية ذات المدفع التي سارت في تشييع أتاتورك، سمعت بالقرب مني همهمات امرأة تركية مسنة، بكلام سرعان ما ترجمه لي يوسف الشنتي انها عبارات وجدانية تصف عاطفة الشكر والتيمن لشخص الزعيم.

وبالطبع لم تكن تبارحني المقارنات التي اعتدت عليها، الطويلة أوالقصيرة، الواقعية أوالمبالغ بها، بين ما أراه في أي بلاد أزورها، وبين ما تركته في بلادي،

أو ما أتذكره من تاريخها في الأقل. لذلك حين سيطر عليّ وأنا أخرج من مقبرة أتاتورك، إعجاب بمكانته الشعبية، شعرت بان إعجابي ذاك مشوب بالهواجس. وللتو، لم يصعب علي معرفة إن هواجسي تنبع عميقاً من البحث في منطق مجرّد، عن كمية القتلى اللازمين لصناعة زعيم قومي. وكانت أصوات ضحايا المعارك، وآلام نسائهم واولادهم تنبعث بوضوح شديد في عمقي. ولا أدري إن كانت طبيعة المرحلة المعقدة التي ظهر فيها اتاتورك، وامثاله من الرجال القلائل صانعي الامم، وطبيعة المعايير التي كانت لا تزال سائدة في عصورهم، يمكن لها ان تكون حقاً جسراً يعبر عليه حب الناس لهم بأمان. وكان مفهوماً من جانبي أن تتناول نفسي بحساسية مفرطة كل أشكال تقدير المجتمع لرجل واحد، انا الخارج للتو من بلاد توزعت في كل خمسين متراً فيه، بأمر من الحكومة، صورة رجل واحد، طوال ثلاثين عاماً. لكنني، يوماً بعد آخر، طوال إقامتي في أنقرة، وبعدها في إسطنبول، كنت اتطلع باستمرار الى اسنان اتاتورك البيضاء، تطل من ابتسامته المصورة في المقاهي، وأفكر بالقطيعة السياسية والثقافية والاجتماعية الكبرى التي صنعها الرجل ضد نماذج الماضي العثماني، وبمعنى آخر: ضد أكبر معامل صناعة الدين السياسي في الشرق خلال ألف عام مضت. تلك القطيعة التي فتحت افاق تحولات كبيرة في فهم جديد للاسلام، ودوره في الحياة، والسياسة، والثقافة، والمجتمع، في صورة اسلام «معاصر» متفاعل مع العلم، أسهمت أخيراً بظهور جيل مجتمع من المسلمين «المعاصرين»، وثقافة إسلامية «معاصرة»، ومن ثم تعايشاً «معاصراً» مع هذا العالم. شبيهاً الى حد كبير بتفاعل العالم «المسيحي» المعاصر مع العلم، الذي برزت بوادره منذ ثورة الاصلاح الديني في المانيا، قبل خمسمائة عام تقريباً. ولعلّ ما سيتناوله البروفيسور «زكريا باياز» أستاذ الإلهيات في جامعة مرمرة وأحد الوجوه الإعلامية البارزة في شؤون الإسلام المعاصر، حين سنلتقيه في اسطنبول بعد اسبوعين من زيارتنا مقبرة أتاتورك هذا اليوم – سيكون له وقع مؤثر لكل من صديقي عبد المحسن صالح وأنا، لا من حيث جرأة أفكاره التي ربما وجدنا كثيراً منها في ثنايا كتب عربية تم تأليفها في الماضي، لكن من

© بتينا شولر

حيث الفسحة التي يمنحها المجتمع «الإسلامي» الذي يعيش فيه لنقاش أفكار بدا لنا استحالةُ التفكير بفتح نقاش حولها عبر التلفاز، في أي بلد عربي اليوم. وعند فكرة الحرية بتناول الدين، عند هذه الفكرة بالضبط، تلك التي لا نزال محرومين منها تماماً في مجتمعاتنا العربية، شعرت بتوعك خفيف في صحتي، صحبه غياب شبه كامل لأصوات الضحايا التي غمرتني عند ضريح أتاتورك، وكنا لا نزال نجتاز، في السيارة، المنطقةَ التي بُنيت فيها مقبرتُهُ الضخمة. التفتّ إلى صديقي عبد المحسن صالح، وسألته عما إذا كنا سنشهد في خلال أعمارنا النقاش الذي نحلم به لمسألة الدين في مجتمعاتنا، ولم يجبني مكتفياً بالتطلع إلى جمال المدينة، وطلبت من السائق الوقوف عند أقرب صيدلية.

٢ ما إن عدنا من مقبرة أتاتورك وجلسنا في أول مقهى حتى شممت رائحة تشبه رائحة الشيوعية الستالينية. ولاحظت منذ البداية إن الحوار في الأدب والفن بمعزل عن الأيديولوجيا مبتغى صعب جداً. وعرفت من حوارات جانبية مع مثقفين أتراك أن وصف العراق المحتل بـ «صورة للهيمنة الرأسمالية على العالم» كافية جداً في نظرهم لـ «تعريف» ما يحدث فيه. وإن الموقف الثقافي المثالي هو دعم الـ «ثورة» التي تمثلها «مقاومة الاحتلال» حتى لو كانت – بمجملها – قد اتخذت طابعاً دينياً يكفّر كل ما عداها. وفي ظني إن الموقع البارز للقضية الفلسطينية عند الأتراك كان مصدراً مهماً لهذا الموقف. وسرعان ما قفز في ذهني التقابل المعتاد نفسه: الصديق – العدو، حين شرع أحد الشعراء الأتراك بتصوير المقاومة العراقية على أنها نضال ضد الرأسمالية لأنها تستهدف «أميركا».

مكثنا في أنقرة ثلاثة أيام. وحين وصلنا إسطنبول كان تصويت العراقيين على الدستور الجديد بـ «نعم» شكّل نسبة أكثر من ثلثي المصوِّتين. ولم نبذل جهداً كبيراً لنجد أنقرة أخرى بين مثقفي إسطنبول: دعم «القتال» في العراق برغم اشتراك غالبية العراقيين في المقاومة السلمية، ودون النظر إلى مقدار الضحايا، لأن «الرأسمالية قادمة للانقضاض على الشرق الأوسط عبر العراق». ولقد أدهشني مراراً أن تسعة أعشار من التقيتهم يجهلون جهلاً مطبقاً أحداث العراق قبل ٢٠٠٣ ومع ذلك يحاوروننا بكل ثقة، ولم يكن في أذهانهم بالطبع إلا أفكار مجردة. ولم تنفعني أبداً شهادتي بوصفي معاصراً من داخل العراق لمرحلتَيْ صدام والاحتلال، لان مثل هذه الشهادة كانت تحاول أن تضع عام ٢٠٠٣ على وفق ما سبقه تاريخياً من دون تجزئة، ولأنها أيضاً كانت مضادة للأحلام «البروليتارية». وكان أكثر شيء صعقني قول صحفية تركية أن ستالين حلمها وإن ثلاثة أرباع العراقيين تجب محاكمتهم بتهمة الخيانة. ولما أنهيت يوماً ما حواراً مع سينمائي شاب همس في أذني أن الديمقراطية أكذوبة الإمبريالية وان الثورة ستبدأ من تركيا، سألته «ثورة ماذا؟» وهمس متلفتاً «ثورة الفقراء». وكان طبيعياً أيضاً أن أجد المقولات نفسها لدى المثقفين الإسلاميين، لكن بكلمات أخرى.

من لقاء إلى لقاء، أصبح واضحاً لديَّ وجود تيار ثقافي بارز في تركيا يعارض قيم الثقافة الغربية ولا سيما العولمة منها والليبرالية، ويدفع بفكرة تركيا غربية – شرقية إلى الأمام. مستلهماً فكرة شرق أوسط ذي قيم إسلامية («حديثة» أو «تقليدية»)، هو ما يمثله النمط الإسلامي من المثقفين، أو ذي قيم بروليتارية أممية يمثله النمط الشيوعي منهم. وكان للمشكلات السياسية ذات الطابع القومي في تركيا، كالمشكلتين الكردية والأرمنية، أن أصبحتا مع الوقت مقدمات أيديولوجية للأعمال الفنية والأدبية تستهدف بطبيعتها أن تكون جماهيرية قدر الإمكان، مع امتزاجها بالأيديولوجيا الشيوعية أحياناً وبالإسلامية أحياناً أخرى. وبالتالي ربما يفسر هذا ندرة الكلام عن المشكلات الفردية في اللقاءات التي أجريتها، ولعل في سياق هذه الندرة لقائي الشاعر أيدن شيمشيك Aydin Shimshik، الذي لم يكن يعنيه كثيراً أن يكون محتفىً به عند القارئ، وتأكيده قيمة استبطان الذات في الكتابة.

٣ على أنني لا أزال، حتى كتابة هذه الكلمات، أشعر بالامتنان للظروف التي سنحت لي بحضور حفلةً غنائيّة في إسطنبول للفرقة التركية «الريبلكس» The Replicas. فقد جعلتني موسيقى هذه الفرقة اتأمل بألم، طوال الايام التي تلت تلك الليلة، الضياعَ الممكن العجيب لابتكارات فنية مدهشة كثيرة في هذا العالم، في زحام تعدد الشعوب والثقافات واختلاف اللغة، إذ بدت لي هذه الموسيقى تناولاً ممتعاً جريئاً لما يمكن ان يكون عليه امتزاج موسيقى تركية بمنجزات الموسيقى الغربية الحديثة، على الرغم من أنني لست ادري – لقلة معرفتي بموسيقى الفرق الشابة في تركيا – كمية التجارب التي سبقت تجربة شبان «الريبلكس» هؤلاء، ولكن ما كنت اشعر به تماماً ذلك السعي الجاد بوضوح في أغانيهم – التي لا أزال استمع إليها بين الحين والآخر – لتأليف موسيقى ممتعة وعميقة في وقت واحد.

لكن الطابع الأيديولوجي لغالبية الاعمال الفنية والادبية التي صادفتها في كل من أنقرة وإسطنبول، لم يكن يعني بأي حال من الأحوال ضعفاً في مستوى الابتكار الفني، على الرغم من انني كنت احس باستمرار وجود سياج فكري دائم خلف كل عمل، لا يسمح لمبدعه عبوره، أو في الاقل يجعل من الشرط الفكري متقدماً باستمرار على اي شرط فني قد يعارضه دلالةً أو معنى. في هذا السياق وجدت مثلاً متعةً مسرحية خاصة بحضوري في إسطنبول إحدى مسرحيات المخرج والممثل المسرحي «ماهر كن شيراي» Mahir Gunshiray، بالرغم من أيديولوجيتها التي تشعرك بأن العمل قد صُنع للتعبير عنها، ليس غير.

كنت أسير كل يوم تقريباً في شارع الاستقلال بإسطنبول، وسط حشود الناس اليومية الغفيرة منَ ذوي الأجناس المختلفة، متأملاً مزيج عمارات متعددة العصور والثقافات. وقد ساعدني قيام شبيبة شيوعيين بثلاث تظاهرات في هذا الشارع، في ظرف أيام قليلة، على إدراك انتشار ماركس الواسع هنا. وحدث حينها أن تذكرت

«اشتراكية» الحدود السورية التركية، وأنني تركتُ الأيديولوجيا تتهدم لدى الفنانين والأدباء الشبان في دمشق، لأجدها عند من التقيتهم هنا تتحكم بأعمالهم. بحيث كان للمتكلم عن تجربته الفنية أن يستعرض موقفه الأيديولوجي قبل أي شيء آخر.

«كيف لي – كفنان – أن أضمن بقاء المعلومات المتعلقة بخلفيتي وانتمائي القومي ثانوية مقابل اسمي»

شهادة الفنان التركي أحمد أوجيت

أقطن مدينة اسطنبول منذ عامين فقط، فأنا أنحدر من مدينة ديار بكر الواقعة في الجنوب الشرقي من البلاد على مقربة من الحدود السورية، وقد انتقلت إلى اسطنبول بعد اختتامي دراستي الجامعية في أنقرة.

وإن سألني أحد عن سبب انتقالي للعيش في اسطنبول فإن الرد سيكون رغبتي في تحقيق أهدافي الفنية. اكتشفت ضرورة للتنقل لكي اصبح بدويا ولكي أفهم نفسي والأمور التي تشغلني بصورة أفضل.

تتعلق مشاريعي بتجاربي الحياتية، غير أني ركزت أيضا على تصوير العلاقة مابين الأجواء العامة والخاصة. وفي عملي الفني «سيارة الآخر» عالجت العلاقة هذه بصورة مركزة. وفي العمل هذا يدور الموضوع حول سيارتين مهجورتين مركونتين في الشارع. وقد حولت إحدى السيارتين إلى سيارة شرطة والأخرى إلى سيارة تاكسي، علما بأننا حولنا هاتين السيارتين خلال عشر دقائق تقريبا باستخدام الورق المقوى والشريط اللاصق. ومن خلال القيام بذلك فقد حولناهما إلى وسيلتين تخدمان القطاع العام وبذلك جعلنا من هاتين السيارتين رمزين لهذا القطاع. وأما ممتلكات القطاع الخاص فتكون مركونة في الشارع العام ولا يجوز لمسها من قبل الآخرين، هذا يكشف النقاب عن جزء من منظومة الرموز التي قبلناها ضمنيا في قرارة أنفسنا. في كثير من الأحيان أفكر كيف لي أن آخذ مركزا كفرد يعيش في مدينة ويصنع الفن فيها في إطار منظومة الرموز هذه التي قبلناها وكأنها واقعية ملموسة في حين أنها ليست بذلك. إني أحاول سبر غور هذه الأمور.

وثمة عمل حديث آخر لي وهو كتاب يدعى «كتاب العالم الضائع». انه مجموعة من التخيلات التي لها علاقة بتجاربي الشخصية وأشياء عايشتها ومررت فيها و تركت آثارها في نفسي. تدور تخيلاتنا حول القصص المبالغ فيها عن التطورات السياسية التي عهد الكبار على سردها والتي وقعت خلال طفولتي في ديار بكر بداية التسعينات. كانت هذه مرحلة حافلة بالأحداث وعصيبة للغاية. ولذا فإنه

يمكن اعتبار الكتاب هذا بمثابة عمل عقب الإصابة. كيف أثرت المرحلة هذه على الأجيال الناشئة؟ ما الذي زال وولى وفات؟ وما الذي ما يزال حيا في ذاكرتهم؟ إنها مواضيع يحاول الكتاب تناولها. إنها محاولة تصوير قصة غير مكتوبة.. صف قطع فسيفساء الذاكرة وتذكر الأحداث التي تتلاشى في الذاكرة. هذا هو سبب كون التخيلات كافية، وبقاء الكتاب مجردا من النص. يرجع سبب تشكيلي الكتاب بثلاثة أبعاد كما هو معهود في كتب الأطفال إلى رغبتي في إضفاء الجمال عليه حتى ولو أن هناك قصص محزنة مخفية وراء هذا الجمال!

هناك خطر هائل يهدد فناني الشرق الأوسط، فثمة نزعة لتغليب هوية الفنانين على أي شيء آخر، وحصر الفنانين في دائرة المشاريع الفنية الوطنية أو التعامل معهم من منظور المستشرقين. وبغية مواجهة مثل هذه النزعات فلابد للفنانين من إطلاق استراتيجياتهم الدفاعية الخاصة. بالنسبة للفنان فإن الأمر يتعلق بكيفية تكريس ذاته لعمله وقضيته وفي الوقت ذاته ضمان بقاء المعلومات المتعلقة بخلفيته وانتمائه القومي ثانوية بالنسبة لاسمه. وكيف له أن يتفادى هذا النوع من التعامل؟ إنها معركة هائلة... اهتمام الغرب بالفن في بعض المناطق الجغرافية يتأتى من باب «موضة الموسم». على مدى السنوات الثلاث الأخيرة حظيت منطقة البلقان باهتمام خاص حيث أقيمت العديد من الفعاليات، والآن نجد الاهتمام ينتقل صوب آسيا، وربما في مرحلة لاحقة سيأتي دور العالم العربي. الفنانون بحاجة إلى التأكد من أنهم لن يتحولوا إلى مجرد أشكال تطفو فجأة على سطح موجة الاهتمام ومن ثم تختفي بمجرد انكسار الموجة. لايجوز اطلاقا حصر الفنانين في دائرة انتمائهم القومي، والمطلوب هو الوقوف في وجه كل المحاولات الرامية إلى ذلك.

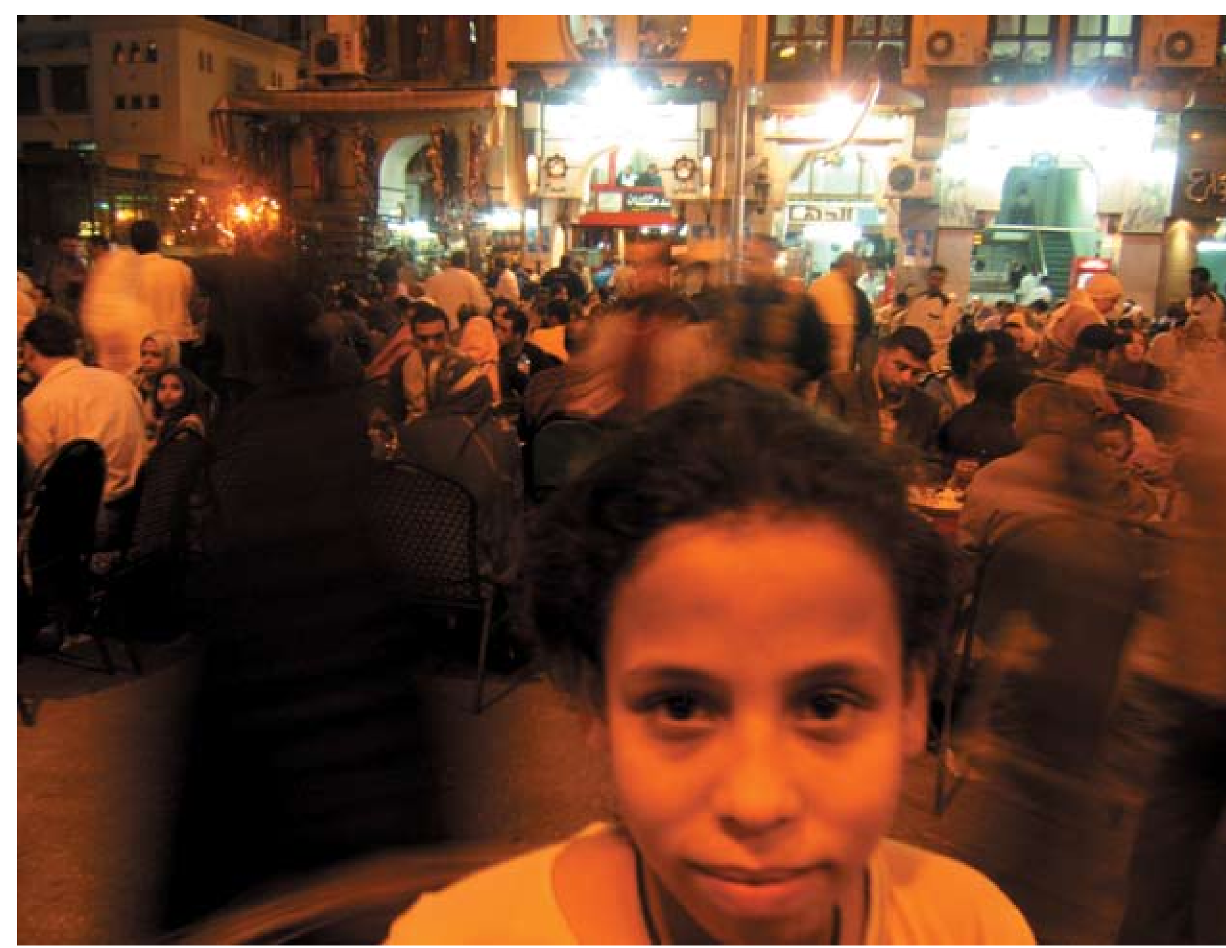

© أسامة رشيد

سِيَر

أحمد تلّي وُلد في اسكيبازار (تركيا) في عام ١٩٤٦، ودرس في مدرستي هازانوكلو و بزارورن، ثم حصل على شهادة جامعية في التربية من معهد كازي للتربية. عمل لفترة من الوقت كمدرّس إلى أن واجه مشاكل سياسية مع السلطات التركية بعد الإنقلاب العسكري في تركيا عام ١٩٨٠. في الوقت الحاضر، أحمد تلّي من الشعراء الأكثر أهمية في تركيا. حصل على جائزة توبراك للشعر (١٩٨٠) وجائزة يازكو للشعر (١٩٨٢). بعض أهم كتبه Yangyn Yyllary (١٩٧٩)، Dovupen An Lasyn (١٩٨٠)، Su Curdu (١٩٨٥)، Cocuksun Sen (١٩٩٤)، Barbarile Pehlag (٢٠٠٣).

وجدي سايار ناقد تركي ومدير ثقافي. وهو رئيس ثلاث منظمات فنية وثقافية: «مركز P.E.N. التركي»، «رابطة التواصل ما بين الثقافات»، و«مجلس الفنون المستقلة». وعلاوة على ذلك، مستشار للفنون لدى محافظ اسطنبول، وكاتب عمود في صحيفة "Cumhuriyet". وهو مصمم مسرحي، وعمل كمدير فني للمهرجانات الفنية مثل مهرجان الفنون المتعدد الاختصاصات "Pera Fest" الذي ركّز على موضوع التعدد الثقافي، و«مهرجان Can» (مهرجان الشعر)، «مواجهة بين الثقافتين الأوروبية والأناضولية» وهو مهرجان للفنون أقيم في مدن متعددة في الأناضول مثل كايسيري، ومالاتيا، وكهرامان مارس، وكازيانتيب، و«المهرجان الدولي لأفلام الشباب» (Istanbul Cannes Junior)، و«جسور فنية إلى الشرق» (Van & Hakkari)، و«المهرجان الدولي لجزر الأمير». وهو أيضاً عضو في المجلس التنفيذي لـ «اسطنبول ٢٠١٠ عاصمة الثقافة»، وعمل كمدير للسينما التركية وكمدير فني لمسارح بلدية اسطنبول، وكمستشار لوزارة الثقافة وللسفارة التركية في باريس. وكان مدّرساً في جامعة بيلجي في اسطنبول وجامعة يلدز الفنية (قسم إدارة الفنون والأفلام والتلفاز)، ومستشار برامج لـ«السينما في بيلجي»، ومدير البرامج لمهرجان اسطنبول الدولي للأفلام "(IKSY)"، ومؤسساً وعضواً في مجلس«المؤسسة التركية للسينما والوسائل السمعية والبصرية» (TURSAK)، ومؤسساً ومديراً لـ "TURKFILM"

أحمد أوغيت ولد في ديار بكر في تركيا عام ١٩٨١، وتخرج من كلية الفنون الجميلة في جامعة هاسيتيبي، وهو يعيش حالياً في اسطنبول، يعمل كمساعد باحث في جامعة يلدز تكنيك وكذلك يعمل مساعد محرر في"Muhtelif" إحدى مجلات الفن المعاصر، وقد دعي لحضور البرنامج التخصصي للفنانين في ريكساكاديمي للفنون الجميلة – أمستردام.
قدم أوغيت أعماله في عدة معارض عالمية، بما في ذلك المعرض الدولي التاسع الذي يقام كل عامين في اسطنبول (بينيال)، وفي مركز ماينن Villa Manin للفن المعاصر في أودين، وفي غاليريا ميروسلاف كرالجيفيك في زغرب، و European Patent Office في ميونيخ، ولوكس Luxe غاليري في نيويورك، وفي Platform Garanti (وهو مركز للفن المعاصر في اسطنبول) بالإضافة إلى مركز روزيوم للفن المعاصر في ماليمو، وفي متحف الفن الحديث KUMU TALLIN وفي IKON غاليري في برمنجهام، ومتحف الفن الحديث في يوبليا.



© بتينا شوللر

الفصل الثّالث

القاهرة

أرواح، شخوص،
أرواح، أرواح

فارس،
تشرين الثاني (نوفمبر)
عام ٢٠٠٥

١ أوَّل شيء لمحته في شوارع القاهرة من السيارة التي أقلتنا من المطار، إعلانات كبيرة الحجم عن العرض الأخير في دور السينما: الثالثة صباحاً. اعتقدت للوهلة الأولى إنه عرض لما يتبقى من شبان الليل، قبل أن أرى بنفسي بعد يومين جمهور الثالثة صباحاً هذا، مؤلفاً من أُسَر كاملة: رجال وأزواجهم وأطفالهم. كنت أعرف من قبلُ القيمةَ الشعبية للسينما عند المصريين، بما يشكل علامة ثقافية تميزهم بهذا الشأن عن باقي شعوب المنطقة، لكنّ رؤيتي لطوابير عرض الثالثة صباحاً كان لها تأثير عليّ، شديد الخصوصيّة. ثم كان لنا ونحن نضع أمتعتنا في مدخل الفندق الذي يتوسط قلب القاهرة، أن نلتقي بصور مشاهير السينما المصرية على جدران صالة الاستقبال، من الذين صوَّروا أفلامهم في غرف وصالات الفندق العريق، بمسعى لاجتذاب الزبائن، وهو ضمنياً احتفاء خاص بالسينما.

كان طبيعياً، من جهة ما، لمظاهر التفاعل الشعبي الواسع مع السينما أن تشكل، مع الوقت، ضغطاً رقابياً من النوع غير الرسميّ على الأعمال، يستمد معاييره مرحلياً من المعايير الثقافية السائدة، وهي اليوم إسلامية في الغالب كما يقول هاني خليفة، أحد أبرز مخرجي التسعينيات، نابعة من بروز ظاهرة تدين واسعة في المجتمع، تبلغ أحياناً الشكل المتطرف. وبعيداً عن الخوض في الأسباب التي ولّدت مثل هذه الظاهرة، وهي تفاصيل معقدة ومتشعبة تاريخياً واجتماعياً وحضارياً وثقافياً.. فإنني قد رأيت حقاً إن من النادر رؤية امرأة غير محجبة في شوارع القاهرة (لا كما كنت أراه في دمشق وعمان وما سأراه في بيروت)، وإن المصلين يفترشون الأزقة لان المساجد ضيقة على أعدادهم، وسمعت في المقهى

روايات عن الضغط المتنامي للمتدينين المتطرفين، في بعض المدن المصرية، على بعض الحريات الخاصة للناس، من التي تسمح قوانين الدولة بممارستها.

ربما يكون التصاعد الحالي للظاهرة الدينية، بوجهه الحاد والمتوتر، ملمحاً إقليمياً عاماً غير مقتصر على مصر، لكن الخاصية المصرية في هذا الشأن، فيما يتعلق بالفنون والآداب، تكمن في بروز جيل فنانين وأدباء «متدينين»، وتقديمهم أعمالاً ضمن نطاق «المحلل شرعاً»، فضلاً عن تحول فنانين «متحررين» إلى متدينين لا يرغبون «بعد الآن» أن يعملوا خارج نطاق «المحلل شرعاً». ولعل في ظاهرة تنامي ارتداء فنانات شابات شهيرات الحجاب في السنوات الأخيرة، ما يؤكد هذه الخاصية. بعد أن كان التحجب سابقاً يدور بين فنانات تجاوزن الأربعين في أقل تقدير.

وربما أيضاً يكون لأحدٍ أن يجد جانباً براغماتياً «مضيئاً» في هذه الظاهرة، يتمثل إجمالاً بإمكانية خلق حوار طويل المدى – عبر المؤسسات – بين الفن والدين (بعد أن كان صراعاً ضمنياً مكانه المناضد والمساجد).. ينتج في الأخير تديناً متسامحاً من جديد، شبيهاً – إجمالاً – بتدين المجتمعات العربية مطلع القرن العشرين، مع اختلاف الشرائح الاجتماعية المقصودة بين المثالين. وهذه الفكرة تذهب بالطبع إلى عدم التخوف من «أسلمة» مساحات للفن والأدب هي حتى الآن ضمن دائرة «المحرم غير المستطاع منعه حالياً» كما يمكن أن يصفه المتدينون. وأعني بالـ «أسلمة» هنا دخول الإسلاميين أنفسهم حقل الإنتاج الأدبي والفني، أو في الأقل الارتباط فيه بصداقات ومصالح تمكنهم من التدخل في ما يرونه «ابتذالاً» أو «حراماً» والتحكم به ومنع حدوثه. مثل بروز ظاهرة الأفلام «النظيفة» (الخالية من القُبل) في السنوات العشر الأخيرة، والأغاني ذات الاهتمام بالأخلاق من زاوية إسلامية، أو بالعواطف الاجتماعية «المحللة شرعاً» كحب الأم والصداقة، أو التي تتناول اليومي المعيش كحب العمل، في حين كان دعم شريحة المتدينين في السابق، فيما يخص الموسيقى مثلاً، لا يتعدى الاهتمام بالابتهالات الإلهية التقليدية. لكن المجهول في واقع اليوم هو في مستوى هذه «الأسلمة» وحدودها. قالت لي طالبة فنون التقيتها في مقهى الفيشاوي، إن بعضاً من الإسلاميين الجدد أخذ يتقرب من الشبان عبر الفن، كالسينما والموسيقى، وهذا يقتضي «أن يدخلوا السينما والموسيقى لكن بمعاييرهم طبعاً»، كما استدركتْ هي. لا أعرف إن كان صحيحاً ما قالته الفتاة، ولكن لا بد لأبسط متلقي الفن أن يلحظوا حقيقة تأثر السينما والموسيقى بشكل خاص بعوامل التلقي الجماهيري، ومن ثم بالرقابة غير الرسمية، رقابة الناس. التي هي اليوم، من قريب أو بعيد، رقابة دينية.

بعد أسبوع تقريباً من إقامتنا، جمعتنا مقهى صغيرة في زقاق صغير، بجورج بهجوري. كان وجه هذا الرسام المصري العظيم، وضحكته ذات الألوان، مرآةً تعكس بساطة المصريين من جهة، وعمقهم من جهة أخرى، من حيث إمكان المرء أن يجد فيه تعابير يصعب تحديدها بدقة أو وضوح، كالألم من الواقع ممزوجاً

بالاندفاع المستمر في الحياة، وكالتعلق بالحارة ومجتمعها الصغير ممزوجاً بفكرة تغيير الوطن. وكان من غير الغريب عندي أن أجد أيضاً بساطة وعمقاً مصريين، من نوع آخر، في وجه هاني خليفة، المخرج السينمائي الشاب، وفي كلماته. وبدا لي، لوهلةٍ ما، أن الرجلين – فيما أحسسته عند اللقاء بهما كلاً على حدة – يلتقيان في ملتقى وسط بين زمنين مصريين، ما ذهب وما يأتي، بين مرارةٍ تشتاق إلى «الماضي» عند بهجوري وتهكم مداف باليأس من ممكنات «المستقبل» عند هاني خليفة.

«اكتشفت جمال الضحك كفن و طريقة لحياتي»

شهادة الفنان جورج بهجوري

[...]

أشعر بأن أجمل لحظات حياتي بدأت بعد بلوغي سن السبعين. قبل ذلك كنت أعهد اللعب، ومازلت أفعل ذلك، غير أني لم أفكر ولا لوهلة واحدة بأن اللعبة ستدوم كل هذه المدة. بعد أن بلغت السبعين تحول رسمي المتميز بالتبسيط إلى مبدأ الخط الواحد الذي تعلمته من بيكاسو، والذي يبدأ من نقطة معينة ويتجول بها في منحنيات حول الورقة أو البورتريه إلى أن ينتهي في نقطة أخرى. ثمة نقطة مغادرة في البداية ونقطة وصول في النهاية. وفي حين أن نقطة المغادرة يمكن أن تكون في أي مكان من الرسمة، فإن الرسمة تبقى تنبض بالتدفق والحركة بوتيرة مستمرة، حالها حال الدم المتدفق في أرجاء الجسم أو الجهاز الهضمي،أو أي شكل من أشكال التدفق والجريان الأخرى التي نعرفها في حياتنا والوجود. فالرسم هو خط فردي، خط يجسد رحلة تراجيدية أو وجدانية أعبر فيها عن مشاعري وأقدمها في شكل مرئي مهيكل. وهذه الرحلة تحليل لإبداعي وابتكاري في تلك اللحظة الخاصة، وأما النقطة الأخيرة فهي بمثابة التوقيع في تلك اللوحة. الخطوط تتدفق ومعها الألوان التي تجسدها، وهي بذلك تغدو رحلة عبر الحياة، رحلة قد تبلغ الخلود. هذا هو منطقي في فن الرسم والذي تطور مع مرور الزمن وبعد سنوات مديدة من التجربة

[...]

كانت طفولتي بائسة، فقد فقدت والدتي وكنت محروماً من كثير من الأمور، غير أن حزني تبدد وعبر في تلك اللحظة التي اكتشفت فيها المتعة في الرسم، وفن الرسم أدخل البهجة إلى نفسي. وفي سن الخامسة عشرة بدأت أضحك عند الرسم وهذا ما شكل شخصيتي في الحياة، أن أضحك وأجعل رسمي يضحك. كانت بدايتي هنا وعملت كرسام كاريكاتير لسنوات طويلة.

[...]

عندما بلغت سن العشرين انتسبت الى كلية الفنون الجميلة لدراسة الرسم، وتعلمت المبادئ والأسس الأكاديمية لهذا الفن، غير أني طالما مقت فكرة عزل الفن عن بقية أمور الحياة. يقضي طالب الفنون الجميلة ثماني ساعات في رسم الموديل، الذي يبقى جالسا أمام الطالب الذي يرسمه... ويخشى الطالب دخول الأستاذ في أية لحظة لتقييم عمله. ظللت كارهاً لهذا النوع من العلاقات، فأنا لم أدرس فن الرسم للحصول على وظيفة أو درجة جامعية، بل درسته من باب عشقي له. كل شيء يجذب البصر يغدو قابلاً للرسم. خلال أيام دراستي الجامعية كنت اذهب يوميا لشرب الشاي في المقهى الذي كان يعج بالرواد، وكانت الأجواء فيه مدهشة دوماً، فهناك ترى النادل يتنقل ذهابا وإيابا بالصينية، وهناك صممت أن أتابع الرسم خارج قاعة المحاضرات والمرسم، في الشوارع وفي كل مكان. وكنت أيضا امكث في المنزل وارسم والدي وأشقائي عند تناولهم الطعام وعند الصلاة واحتساء القهوة. لدي عدة رسوم فكاهية عن والدي الراحل رحمه الله عندما كان يطالع المجلات ويرتشف قهوته.

[...]

في مطلع الخمسينات انتشرت أعمالي في الصحف اليومية،كما أن رسوماتي اكتسبت شهرة واسعة النطاق. ومن خلال صديقي(أبو العينين) فقد تم تعريفي على المجلة التي كان يعمل لديها، وكان الفضل يعود لظروف خاصة سمحت لي بأن أرسم الغلاف وصفحتين في المجلة، إلى جانب العديد من الفكاهات المنتشرة

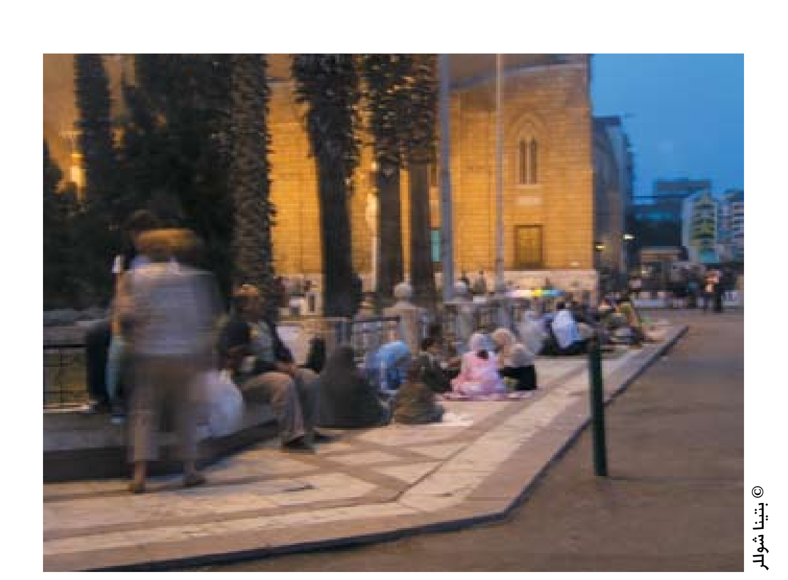


© بيتينا شولر

فيها. كان عملي الأسبوعي هذا يستحوذ على جزء بالغ من الوقت، مما لم يترك لي سوى القليل من الوقت لمتابعة دراستي في كلية الفنون الجميلة. كانت الأجواء الثقافية السائدة آنذاك في مصر رائعة، حيث شهدت الخمسينات في مصر ازدهاراً ثقافياً. تلك السنوات هي التي أنجبت لنا نجيب محفوظ على سبيل المثال والبعض من أعظم المفكرين والكتاب مثل أحمد بهاء الدين، ولطفي الخولي، ومحمد عودة، ويوسف إدريس وعبد الرحمن الشرقاوي ومحمد حسنين هيكل ويحيى حقي، إلى جانب الفنانين في قطاعي السينما والموسيقى. وبفضل عملي كفنان فقد سنحت لي الفرصة للقائهم جميعا.

[...]

كنت معتاداً على أن أصغي وأراقب ولا أتكلم إطلاقا. كنت الأصغر سنا وكان لا يجوز لي أن أعارضهم أو أقاطع حديثهم. كان كل ما أقوم به هو أن أختار ركناً صغيراً وارسمهم في كاريكاتير بالرغم من الاحترام الفائق الذي كنت أكنه لهم. كانت رسوماتي تتداول فيما بينهم مضفية نوعا من الانفراج على الأجواء الجدية محولة إياها إلى أجواء أكثر متعة وفكاهة. إلى جانب ذلك كانت تستقطب الانتباه إلى شخصي. ازدادت اللقاءات وبات هؤلاء الناس من أفراد عائلتي وغدوت واحداً منهم، وإن كنت أصغرهم سنا وأقلهم مكانة. كانت ثقتي بنفسي ما تزال غير كافية وكنت متواضعاً ولذا فإن كل ما أردته هو أن أكون شقيقهم الصغير. كانوا يكتنفونني ويرعونني. اكتشفت جمال الضحك كفن وطريقة لحياتي، وكان هذا الواقع قد تعزز أكثر عندما التقيت بالرسامين صلاح جاهين وبهجت عثمان. كان الاثنان ملكا الضحك وليس فقط فيما يخص الرسم وإنما في الحياة أيضا. انتقلت



© بيتينا شولر

بعيدا عن الخجل والتواضع وانضممت في نهاية المطاف إلى النخبة هذه. تعمقت معلوماتي الثقافية باطراد بسبب هذه الأجواء الثقافية المغذية. كانت اللقاءات الثقافية في الخمسينات طبيعية وجميلة وكان اختباري لهذه الأجواء قد دفعني للتطور والارتقاء يوما بعد يوم خاصة بعد أن بات الجميع يهنئني في كل لقاء على رسوماتي.

[...]

بعد الشهرة الصحفية، لاحظت أني فقدت طموحي الفني بسبب رتابة عملي، ولذا قررت التخلي عن هذا العمل والمغادرة إلى فرنسا. ولكن قبل ذلك زيارة إيطاليا. أردت أن أشاهد أعمالا فنية أصلية ومتاحف،عوضاً عن مشاهدتها في الكتب فقط أو تعلمها في وسائط الإعلام. كان هذا عندما بدأت حياة جديدة. كان مولدي الأول في مدينة الأقصر في صعيد مصر عام ١٩٣٢، أما مولدي الثاني فقد كان في باريس عام ١٩٧٠!

باريس هي التي حولتني إلى فنان أصيل، فباريس تمنح الفنان شعوراً بالكمال. كنت أتمشى على ضفاف نهر السين وأجد كتبا تحتوي على رسومات ولوحات وملصقات وبطاقات بريدية وتسجيلات موسيقى أو أفلام. في قلب باريس يجد المرء كل أنواع الفنون حاضرة ومتوفرة، إن بوابة السين خير مثال على ذلك، وكل ما يقع عليه البصر جميل في باريس، بدءا من الأشجار وصولا إلى الجسور والى النهر والبيوت والتماثيل والساحات والشوارع والجيرة، وصولا إلى المتاحف. كل هذه تسحر الألباب،وحتى أنفاق المترو التي يفترض أنها معتمة، فإنها في باريس مضاءة بأعمال فنية ضخمة تأخذ أحيانا ضربا من ضروب الدعاية أو الترويج للمتاحف وصالات العرض (الجاليريه) والبلوزات والبدلات والشامبوهات والإكسسوارات والسياحة. كانت معلوماتي الثقافية قد تشكلت مجددا من خلال لغة جديدة وحقل جديد للدراسة والبحث وملاحظات جديدة، وقبل كل شيء من خلال السفر. غدوت أكثر خبرة وكنت أزاول حياة فنية ثقافية جميلة.

[...]

بالرغم من أني خلال إقامتي في باريس كنت متأثرا بأعمال الفنانين الانطباعيين والتكعيبيين وآخرين، إلا أنني كنت دوما أعود إلى موروثي المصري، فأسس الأصالة والهوية تملي أن تتضمن أعمالي حساً مصرياً فيها، فعلى سبيل المثال كان أجدادي يعبدون «رع» اله الشمس، والشمس ماثلة في كل جدارية فرعونية، إلى جانب كونها ظاهرة خلف كل تمثال وتشكل مسلوتة (سلويت) أو الخط الفاصل بين الجسم والفراغ، وهذه العناصر الموروثة لن تتغير على الإطلاق. والشمس التي تشرق صباح كل يوم هي ذات الشمس التي رآها أجدادي الفراعنة

تشرق قبل ٥٠٠٠ سنة مضت. ولذا فقد كرست نفسي لها كجزء من هويتي المصرية حتى يومنا هذا. البحث عن الهوية أمر لا يغيب البتة عن ذهني، غير أن ذلك لا يمكن أن يكون مستهدفا ومصطنعا، بل أنه من المفروض أن يأتي بصورة طبيعية تلقائية وببساطة، كاللغة، كحرف كمفردة، كقبلة أو حتى نكتة. النكتة المصرية فريدة من نوعها، فلكنتنا والطريقة التي نتفاعل فيها تحدد أيضا الهوية المصرية وهذا ما ينسحب على الفن أيضا.

[...]

للأعمال الفنية الجميلة وعلى وجه الخصوص صور الوجوه (البورتريه) التي تم اكتشافها حديثا في منطقة الفيوم في مصر والتي تعود إلى العهد الروماني وقع خاص وتأثير بالغ في نفسي. شخص متوف رسم إما قبل الجنازة أو عندما كان على فراش الموت. وقد قام رسام العائلة أو رسامون شهيرون في تلك الحقبة برسمه بصورة واقعية، غير أن ثمة حس أو شعور شبيه بالاستشهاد أو الخلود في هذه الرسومات. هناك ابتسامة مرتسمة فوق وجه الميت، ففي تلك الحقبة كان المعتقد السائد هو أن الموت ليس بأمر حزين بل أن هناك حياة أخرى بعد الموت، حياة ربما تكون أكثر سعادة. كانت لوحات الفيوم قد رسمت إما فوق التابوت أو القناع المغطي لراس الميت. كان النجار يصنع قناعا منحنيا وكان الوجه يرسم على المنحنى. كان هذا مضافا للروحية الموجودة في العمل الفني، فالشخص يبدو وكأنه سيصعد إلى السماء لحظة وفاته.

[...]

ذات مرة كنت على متن مركب سياحي في النيل،من الأقصر إلى أسوان، وكان لدي كراس ملاحظات فارغ ملأته خلال تلك الرحلة. كان اختبارا جميلا. كنت قد جلست في المقدمة وزجاج يحيط بي،وتراءى لي وكأني أنا أيضا امخر عباب المياه مع المركب. كانت المشاهد تتغير كل دقيقة لأن السفينة كانت تسير بسرعة،وسرعان ما كنت أفقد النخلة التي كنت لتوي قد باشرت رسمها،غير أني في تلك اللحظة وجدت نخلة أخرى أمامي، ومن جهة أخرى كنت افقد مركبا آخر أمامي فأتابع. كان سباقا بلا انقطاع في محاولة لتسجيل الحركة.

تكملة اليوميات، فارس

٢ كلما صعدت مصعد الفندق ونظرت إلى وجه مُشَغِّله، المصري ذي اللكنة الصعيدية؛ وكلما كلمت صاحب المطعم الشعبي المقابل للفندق؛ أو الشرطي الذي يحرس الشارع؛ أو العامل الليلي في المقهى؛ متأملاً العلامات الدينية في شخوصهم، وشخوص أناسٍ كثيرين غيرهم.. عادت إلى ذهني مسألة العودة

الجماعية إلى الدين، لا من منطلق إيماني خالص بقدر ما هو شك بأي حلٍّ آخر. ووجدت إنني لا أستطيع أن أقرن بروز ظاهرة اللجوء إلى الدين بشكلها الواسع هذا إلا بالإحباط السياسي والحضاري والاجتماعي، على قاعدة متينة من الفقر والهامشية. وهو إحباط لا ينفرد به المجتمع المصري من دون شعوب المنطقة، بالتأكيد، ولكن من شأن المصريين أن يكون لهم وضع خاص، يمكن أن يعيشه أي شعب كان يحلم ويعول على نفسه لا بتغيير حياته وحسب، وإنما بقيادة التغيير في المنطقة المحيطة به بأسرها. وطبعاً أنا أشير بهذا إلى نصف قرن مضى، منذ ظهور الزعيم جمال عبد الناصر، الذي بشر على الدوام بأن نظاماً سياسياً «لا دينياً»، ذا فكر قومي، يمكن أن يكون وحده قادراً على تصنيع السعادة لمصر محلياً، وللعرب إقليمياً؛ وقمعَ بيدٍ حديدية كلَّ ما يمكن أن يوجد من الخصوم، وفي مقدمتهم كلَّ صوت يقول بتجارب أخرى في الحكم، كالإسلامية والشيوعية. فكان من المسلمّ به أن يخلف فشل ما تبناه عبد الناصر من المقولات القومية كارثةً أودت معها بحياة الأنموذج العلماني الملتصق بأنموذج حكمه في الدولة – على ارتجالية وسذاجة الأنموذجين – يضاف إليها ما تعرَّض له الإنسان العربي من أصنافٍ مُهينة من الفشل السياسي والحضاري.. أقول كان من المسلّم به أن يخلف ذلك كله ارتداداً في الناس إلى الخيارات التي أهملها قادة الحكم وأغلب السياسيين وأغلب فئات المجتمع، في السنوات الأولى لأحلامهم، وهي – بحسب التاريخ العربي المعاصر – السنوات التي تلت الحرب العالمية الثانية، سنوات الاندفاع القومي وثورات الاستقلال، التي انتشرت في الخارطة العربية برمتها. ولا بد إذن أن يتمثل هذا الارتداد، بأكثر نماذجه اتساعاً وأشدّها عنفاً، في خيار العودة إلى الدين السياسي.

ولكن ما أذهلني في المصريين حقاً – بعيداً عن الخوض بمسائل الدين السياسي – أن يكون تدينهم صورةً من التعايش السلمي مع الفقر والهامشية، مع حميمية وفكاهة، وإنفاق أكبر قدر ممكن من اللغة والحياة في المقهى، وهو تديّن يجعلهم



© بتينا شوالر

قريبين جداً من «اللّه» الموجود في مرارة البقاء وقلة الخبز. وعلى الرغم من إقامتي القصيرة في القاهرة، واحتمالات أخطاء الحواس الكثيرة، فإن دلالات هذا التعايش يمكن ملاحظتها في أول نزهة صباح بشوارع المدينة. بدءاً من الابتسامة المثبتة بالدبابيس على وجوه الناس في المطاعم الصغيرة، وليس انتهاءً بالحميمية العجيبة التي يلاقون بها الأقدار، وتعابير التصالح مع الذات والواقع، التي يمكنك سماعها في كل مكان. ولكنني – بعيداً مرةً أخرى عن الدين السياسي – كنت أقرأ في عينيّ العامة من الناس، ذوي الجبهات المطبوعة بالإيمان، توقاً كبيراً إلى الخلاص الديني من الإحباط العام، الذي كان واضحاً جداً إنه «إحباط حضاريّ» قبل أي شيء آخر. وهو توق – على وفق ما شعرت به – ليس مجزَّءاً – مقتصراً على التعطش السياسي إلى التغيير – بقدر كونه استسلاماً للعناية الإلهية على طريقة الفراعنة، مدفوعاً بيأس عميق، مؤلم، من هذا العالم. وهو في الأخير توق اجتماعي واسع بالدين، يشبه كثيراً ذلك الذي برز في العراق في تسعينيات القرن الفائت، للسبب نفسه: الإحباط الذي سببه فشل المقولة القومية وأنموذجها «العلماني» ممزوجَيْن باليأس من التغيير. هو إذن تديّن لا يحب الدخول في السياسة بقدر الهروب منها، لعدم ثقته بغدها الغامض، وهو لذلك لا يرغب في «شيء» من التغيير، بقدر رغبته بتغيير «كل شيء».

وكما شهد تدين العراق «التسعيني» لجوء عدد مهم من الأدباء والفنانين العراقيين إلى الدين، بعد أن كانوا «متمردين» بدرجات ما، فإن من الغريب أن تشهد حقبة التسعينات نفسها في مصر بداية نزوع عدد مهم من الأدباء والفنانين المصريين أيضاً إلى الدين، ولا حاجة، بالطبع، إلى التذكير بالتشابه الكبير بين مقولات عبدالناصر القومية(التي بقيت حية بمصر منذ وفاته عام ١٩٧٠)، وتوأمها الشبيه عند صدام حسين؛ مع التذكير أيضاً بذروة انهيار «قوميَّة» الاثنين، في لحظة واحدة من الزمن بين عامي (١٩٩٠ – ١٩٩١). بعد احتلال الكويت بجيش عراقي، ثم تحريرها بأكثر من جيش عسكري، كان منها جيش مصر.



© بتينا شوالر

٣ وجدت نفسي طوال فترة إقامتنا القصيرة، وأنا أنقل أقدامي بين مقهى الفيشاوي، وجروبي، وأشهر المكتبات، وميدان التحرير، وخان الخليلي، وميدان طلعت حرب، وليل القاهرة، وكورنيش النيل، أنني أسير وأتطلع في وجوه الشبان إلى ما كانت تلقيه في مسامعي كلمات أدباء وفنانين مصريين التقيتهم هنا، يتبعني حدس يصعب عليَّ معرفة مصدره، أكان من إشارات الواقع التي تنبهت لها أم من تلقاء نفسي، من إن تغيُّراً جوهرياً يجري الآن في ثقافة هذه البلاد. ربما لن يكون باتجاه ظاهرة دينية بالكامل، بقدر كونه يفتح الأبواب لمرحلة ثقافية جديدة – قد تغطي عمر جيل كامل – مليئة بتغيرات في القيم، تشمل الأدب والفن والثقافة، منها ما سيكون عودة هدامة إلى الروح الكلاسيكية، ومنها ما سيكون توفيقياً بين طرفي نقيض، ولكن الخاسر الأكبر من بينها هو ذلك الخيار الصعب، خيار الحداثة.

عبد المحسن،
تشرين الثاني (نوفمبر)
عام ٢٠٠٥

١ أحببت القاهرة كثيراً.

أحببت ناسها، وميادينها، ومطاعمها الشعبية، ومقاهيها. أحببت شوارعها، ونصبها التذكارية. أحببت مكتباتها، ومعالمها الثّقافيّة. أحببت حركتها الدؤوب، وليلها الذي يتنفّس. أتذكّر أنّني اقتنيت (الخبز الحافي، والشطّار) روايتَي المغربي محمّد شكري في الثالثة صباحاً من بائع على رصيف أحد الشوارع حين خرجت من جريدة الأهرام بعد زيارتي الليلية إلى مكتب الصحفي، والروائي سعد القرش الذي ودّعني بتوقيعاته الجميلة على كتبه، والذي سبق لنا أن حاورناه عن علاقة الأدب بالمكان في مقهى الفيشاوي تحت صورة للروائي العظيم نجيب محفوظ تؤرّخه حين كان من روّاد هذا المكان.

إنّ أهلها لطيّبون. نعم! ذلك ما لمسته عن قرب، ولي أكثر من قصّة تؤكّد ما لمستُ.

أهل القاهرة: الأقباط منهم، والمسلمون. شعائريّون. مسلِّمون بالمكتوب لهم قضاءً، وقدراً. ملتزمون بما تفرضه الطقوس عليهم؛ فارتداءُ كبيرات السنّ، والشابات من النساء المسلمات الحجابَ ظاهرةٌ لا تخطئها حتى العين العابرة، والحجاب هنا لا يعني ستر شعر الرأس فقط بل تعداه إلىنقاب أسود للوجه، وقفّازين باللون نفسه لحجب الكفّين؛ أمّا اللّحى الطويلة، وسيماء الجبهة المتقرّنة، والملابس القصيرة، فهي الأخرى ظاهرةٌ بيّنةٌ في الشارع المصريّ بالنسبة إلى الرّجال. هذا كلّه تراه، وتفطُن له يأتيك ممزوجاً بطرائف، و«نكات»، و«قفشات» لا تنقطع، ونادراً ما تجد أحدهم ذا ظلّ ثقيل. لكنّ ذوقهم، وحسّهم بالفكاهة مضفوران بحزن عميق، وأسىً قديم.

أهل القاهرة كرماء، فبمجرّد أن تعرّفتُ إلى الأستاذ علي حامد مدير تحرير مجلّة الهلال حتّى غمرني بإهداءاته من الكتب قائلاً: «إنّكم خرجتم من حصار، فدخلتم في حرب، فمن أين تصلكم الكتب؟»؛ وأهلها مضيافون. لا تكاد كلمة (تفضّل) تفارق أفواههم بل تأتيك بعد ردّ السلام عليك مباشرةً. يتلقّطون رزقهم الحلال بأيّة وسيلة متاحة، فمن الطبيعي جدّاً أن تجد نفسك، وأنتَ تجلس في مكان عام، داخلاً في مساومة طويلة، عريضة مع شاب متكلِّف في أناقته يعرض عليك بضاعته بـ«ماركة» كلاميّة تحمل بصمته الخاصّة؛ ولقد اشتريت منهم، أكثر من مرّة، إعجاباً بآليّاتهم اللغويّة، وقدراتهم على صوغ الكلام.

الغالب الأعظم من شباب القاهرة مشجّعون متعصّبون لفرقهم في رياضة كرة القدم. قد يدخلون معك في مشاجرة أكثر من كلاميّة لو شمّ أحدهم منك رائحة سخرية بالفريق الذي يحب، وهم بين (أهلاويين)، و(زمالكاويين)؛ فـ (الأهلي قاهر الأبطال)، و(إللّي يلعب مع الزمالك هالِك) بهذه الأقوال، وغيرها تشير لافتاتهم التشجيعيّة.

«هناك هدف ما من وجود واستمرار الفجوة الهائلة بين الفن والجمهور غير المتخصص»

حوار مع الفنانة آمال قناوي

فارس: كيف تنظرين إلى مستوى تقبل الجمهور العام، لا الجمهور المتخصص، لفن الفيديو؟

آمال: سأقول انطباعي من خلال التجربة مع الناس، مع العرض، كان أغلب الذين يأتون هم الأصدقاء في الغالب، ومع ذلك لا يمكنك القول إن هذا هو رد فعل سلبي من قبل الجمهور غير المتخصص، ذلك إنني لم أنتهج عرض أعمالي في مسرح أمام جمهور عام. لكنني كنت محظوظة وسعيدة جداً بتجربة عرض عام كانت الأولى من نوعها بالنسبة لي، في مهرجان فني في «المنيا» بصعيد مصر، أي أبعد ما يمكن عن أي نشاط ثقافي غير تقليدي أو له علاقة بالفنون المعاصرة. كان في برنامج المهرجان عروض فلكلورية ورقص وغناء، ولم يكن الناس بالتأكيد قادمين ليشاهدوا أعمالاً كالتي أقدمها، وإنما جاءوا لمشاهدة المغنية التي تليني أو التي تسبقني في العرض. ثم حين رأيت أن في المسرح حوالي أربعين طفلاً، قلت في نفسي إن العرض محكوم بالفشل، إذ إنهم سيشاهدون ضمن العروض ولمدة عشرين دقيقة عرض الفيديو خاصتي، أي شيئاً غير مبهر تماماً بالنسبة إليهم. لكن الجميع مع بدء العرض كانوا متواصلين و صامتين تماماً، وهكذا كان الإقبال على العرض كبيراً، في الوقت الذي توقع عدد من القائمين على المهرجان فشله بسبب بعض ما وجدوه فيه مثلاً من مشاهد حية لخياطة قلب. ماذا يعني هذا؟

– إن من يحدد ما يستصعبه الجمهور هم القائمون على المعارض والمهرجانات قبل الجمهور نفسه، وهذا ما يسلب حق الحكم الحر المستقل على الأعمال الفنية من أعداد كبيرة من الناس.

فارس: لكنك كنتِ مشتركة مع أصحاب المهرجان بهذا الإحساس، بتوقع عدم تواصل الجمهور، ومن ثم الفشل..

آمال: لا، كان هناك أطفال، والصعوبة معهم تتركز بأن ما سيشاهدونه ليس من الأعمال المعتادة لديهم، لذلك رأيته سيبدو غير مشوق بالنسبة لهم. ما كان يخيفني بالضبط هو توقعي لعدم استيعاب الجمهور لما كنت أهدف إليه بعرضي، لا لأنهم قليلو الفهم، لكن لان حجم ما يعرض عليهم من الأعمال الفنية والثقافية المعاصرة قليل جداً، وهذا أمر يتعلق بالجمهور بشكل عام – ابتداءً من أسرتي التي نشأت فيها، إنك تجد فيهم إحساساً مسبقاً بأنهم لا يستوعبون أي منتج ثقافي معاصر لقلة خبرتهم فيه. البعض من أسرتي يسألونني على الدوام عن أعمالي ويشكّون في مستوى استيعابهم وتواصلهم معها. إن في مجتمعنا تعاطياً جاهزاً ومسبقاً تجاه الفنون بشكل عام، يتركز بالقول «نحن لا نعرف مما تعملون شيئاً» !!، «لا نفهم الفن التشكيلي»، «لا نفهم الشعر المعاصر». يوجد افتراض عقلي مسبق أن هذه درجة معينة من الثقافة أو الفنون هي فوق استيعابهم مع إن هذا غير حقيقي.

عبد المحسن: أعتقد إن تساؤلات أسرتك أو القريبين منك، ممن يعايشون أعمالك، وتشكيكهم، ربما يكون متأتياً من الطبيعة المركبة والصعبة لفن الفيديو؟

آمال: كلا، إن عدم التقبل هو مسبق وجاهز لديهم، لدرجة إنهم يتساءلون عن الفائدة المالية والعملية المباشرة لما أقوم به قبل أن يشاهدوا شيئاً من اعمالي، اعتقاداً منهم إن الفن هو مهنة خاسرة. فالموضوع هو اجتماعي قبل أي شيء آخر. حين قررت



© أسامة رشيد

أن ادرس الفن كان هناك معارضة من أسرتي، بسبب الفكرة بأنني لن أجد عملاً بعد التخرج.

عبد المحسن: هذا هو السؤال.. إن تحفظات أسرتك وأصدقائك تتعلق بالسؤال عن طبيعة هذا الفن، إنهم يعرفون بشكل عام أن من الفن ما هو قصيدة، أو عمل نحت، أو لوحة، أو عرض مسرحي.. الخ. لكن ما يثير فيهم التحفظ والتساؤل فن ليس له هوية محددة، وهويته هي هذه الفنون جميعاً، أعني طبعاً فن الفيديو.. كيف تواجهين هذه التحديات على صعيد التناول والتلقي؟

آمال: من الصعب أن أكون من يحدد موقعي، لكنني أستطيع القول إن أعمالي كانت من النوع الذي تمثّلَتْ فيها درجة ما من التأثير المباشر في المتلقي، سواءً في عروضي بمصر أو خارج مصر، بحيث أصبحتُ أشعر بشكل جدي إنني أستطيع العمل بحرية كبيرة، ومن دون أن أضع رقابة ذاتية مسبقة على ما أعمله تحسباً للجمهور، بل إنني أشعر تجاه ما أتأمله وأفكر فيه وأعمله إن الناس تشاركني به كلياً. كما إن طبيعة فن الفيديو، وطبيعة أعمالي من حيث عدم ارتباطها بمبيعات أو تسويق.. منحتني أيضاً حرية في التحضير والعمل. لست داخلةً في نظام ما خارج ذاتي، يفرض عليَّ شروطه، وهذا ما جعل لعملي إيقاعاً وطبيعة مختلفين.

عبد المحسن: أين مشكلات المجتمع المصري في فنك؟ كيف تفهمين هذه المشكلات؟ هل أنت جزء منها؟ أم متعالية عليها؟

آمال: لست مهتمة لأن أقدِّمَ الإنسان المصري في أعمالي. أو أن يتطلع أحد ما إليها فيرى هذا الإنسان المصري فيها بشكل مباشر. بالعكس كنت أحاول على قدر ما أستطيع أن أحول دون ظهور جزء من هويتي، ذاك المرتبط بكوني مصرية أو عربية أو من مجتمع مسلم، لأن هذا الارتباط بحد ذاته فيه درجة من إمكانية الاتجار به فنياً على نحو عالمي، كما يحدث حالياً في كثير من الفنون، أنا معارضة لهذا النهج في تقديم الفنان وخصوصياته، لكنني بالمقابل لا أقدم أيضاً أعمالاً ضد هويتي، فهي حقيقتي، لكنها ليست موضوعي، ليس من شأني أن أتكلم عن الأشياء التي لها علاقة باستخدام توقع المتلقي الأجنبي لخلفية العمل والفنان العربي أو المسلم، بشكل دعائي (كليشيه) ليس غير. العمل الذي أقدمه مهتم كلياً بالإنسان بمعناه العام، أعمالي تتعلق بالمشترك بين الناس أياً كانت جنسياتهم وثقافاتهم، ولا وجود للخصوصية إلا في الأسباب والظروف الاقتصادية والاجتماعية والسياسية. إنني أعرض الإنسان من حيث كونه نتاجاً لكل ظروف مجتمعه، ومن حيث كيفية تعاطي مشاعره معها، هذا هو الجزء الذي يجمعني بالضبط مع الإنسان

فارس: أود أن أتساءل عن أهم المشكلات التي تصادف سيرورة فن الفيديو في مصر الآن، وانتشاره، طبعاً من خلال تجربتك الخاصة؟

آمال: من زاوية الفن عموماً، أستطيع القول إن هناك فجوة كبيرة جداً بين الجمهور المتخصص والجمهور غير المتخصص فيما يتعلق بأغلب الفنون المعاصرة. إن هذه الفجوة ليس سببها المتلقي، فهو لا يعطى الفرصة ليرى أعمالك، لكي يستقبل أو يتأمل أو يرفض أو يقبل، لذلك لم تكن لدينا حركة فن معاصر، بحيث تشكل اتجاهاً عريضاً يستقطب جمهوراً. مع ذلك يوجد نشاط ما مع التغيير الذي بدأ يطرأ على مسألة الدعم المالي للأعمال الفنية.. لقد بدأت توجد في مصر جهات مستقلة تدعم المؤسسة الحكومية المركزية وتتعاون معها، وأصبح لها حضور بارز وقبول بعد تاريخ من رفض المؤسسة الرسمية المركزية لها. أما أن تبقى هذه الفجوة الكبيرة بين الجمهور العام من جهة والمتخصص من جهة أخرى، فإن هذا يعني أنها ستبقى برأيي أكبر المشكلات اليوم، لذلك أرى بوجوب ردمها أولاً. لقد بدأتُ أسأل نفسي لماذا لا يبدأ الفن بالنزول إلى الناس في الأماكن العامة كخطوة أولى، أنا أرى أن هناك تقصيراً واضحاً جداً، أو هدفاً من وجود واستمرار فجوة كهذه مع الجمهور غير المتخصص

فارس: هدف مقصود؟

آمال: إما أن يكون هدفاً أو تقصيراً، أو إننا قد تربينا على نمط من الفهم للجمهور بحيث درجنا على تقاليد تضع الناس في خانة يكون المألوف فيها أن ليس من المفترض بهم أن يتعاطوا الفنون الحديثة والمعاصرة، ويتذوقونها.. على أساس إن لدينا درجة معينة من العمق والثقافة ليس من المفترض أن يفهمها الجمهور.

تكملة اليوميات، عبد المحسن

٢ قبل يوم من مغادرتنا القاهرة:

١٠ شارع النبراوي متفرّع من شارع شامبليون – وسط البلد – القاهرة:

...وأنا أنزل من مبنى الـ«تاون هاوس» بعد أن فرغنا من حوار أجريناه مع الفنانة آمال قناوي عن أعمالها المدهشة في الـ«فيديو آرتس»، وكان محور حديثي معها عن مدى قَبول مجتمعاتنا التقليدية، وتلقّيها مثلَ هذه الأعمال التي تنتمي إلى ما بعد الحداثة.

...وأنا أنزل سرق نظري، ولفت انتباهي لحظةَ اقترابي من المقهى ملصق دعائي لأحد المرشحين لانتخابات مجلس الشعب. كانت في منتصف الملصق صورة بيضوية الشكل لرجل ملتح. كُتبتْ فوق رأسه عبارةُ (الإسلام هو الحلّ) على هيأة قوس. شعار طالما ناقشتُه مع صديقي فارس حرّام في أثناء وجودنا بالقاهرة حيث إنّ رحلتنا إليها قد زامنت الانتخابات لذا كانت ملصقات الدعاية، ولافتاتها،

وصور المرشحين تملأ الشوارع، وجدران المباني. لا أتذكر الآن صورة رمزه الانتخابي لكنّ ما أتذكره جيداً أنّه كان أداة من أدوات القتل.....يا للمصادفة!

أشحت بوجهي عن الملصق جهةَ اليسار، ومازال شيء من سؤال كبير عن توظيف الدين، وجعله وسيلةً للوصول إلى الأهداف السياسية عالقاً في ذهني. تصفّحتُ، سريعاً، وجوه الجالسين على رصيف المقهى، وإذا بجورج بهجوري بينهم. صدِّقوني أنّ لهذا الفنّان وجوداً كبيراً. وقفت قليلاً أنظر بدَهْش إلى هذا القافز من رحم التاريخ الفرعونيّ، والعابرِ ستةَ آلاف عام بوجه طفوليّ لا يضلّه بياض شعر الذّقن. جسمه أميل إلى القصر منه إلى الطول. شعر رأسه يغطّي أذنيه، وأسفل رقبته. ملابسه بسيطة لكنها أنيقة كأناقة ابتساماته، وطرائفه الموصولة. جلست إليه بعد أن عرّفني إليه الصديق المبدع عدي رشيد الذي سبق أن حدّثني عنه بشغف، واحترام كبيرين. أخذني، وجورج الكلامُ عن العراق؛ والتّغيير (يشعر بألم كبير على ما يحصل في العراق من قتل، وتمنّى رحيل القوّات الأجنبيّة عنه سريعاً، وبناء عراق ديمقراطيٍّ حرّ)؛ وجواد سليم؛ والوجود الأجنبيّ؛ ونصب الحريّة؛ وبغداد؛ وحداثة الفن التشكيليّ العراقيّ. ذكر لي قصّة عن الفنّان التّشكيليّ إسماعيل فتّاح الترك صاحب نصب الشّهيد في بغداد، وحدّثته بقصص عن مدينتي النجف، وفي أثناء حديثنا سحب من حقيبته ورقة، وقلماً أسود، وبدأ برسمي، وحين فرغ وقّع على اللوحة بلمحة لا تخلو من إحدى «قفشاته»، فكتب: ((إلى صديقي عبد المحسن جورج بهجوري ١٥ – ١١ – ٢٠٠٥)) كأنّه أراد بهذا التاريخ أن تمتدّ لحظة لقائنا، وتدوم، وتتأبّد.

٣ بدأت، في ما أرى، مرحلة ثقافية جديدة مع وصول العسكر إلى قمّة السّلطة بمصر في يوليو ١٩٥٢م، وما أراه أيضاً، أنّ هذه المرحلة الجديدة لو قورنت بوساطة ذهن منفتح، ومنهج موضوعي، وعقل متّزن بالمرحلة الثقافية التي سبقتها لوجدناها تمثّل نكوصاً، وردّة في أغلب الحقول – والكلام هنا على الثقافة لا غير –. ليس هذا إطلاقاً للقول على عواهنه، أو إعماماً يفتقد إلى الدّليل بل هو خلاصة متابعة جادّة ترجع إلى أكثر من عقد من السنين، وأكّدتها حوارات، ولقاءات في القاهرة؛ وإلا كيف نفسّر – مثلاً – «تابو» عدم المشروعيّة في طرح جملة كبيرة جداً من الأسئلة من قبل مفكّرين معاصرين كانَت تُطرح، وتُناقش ليس في حلقات الفكر، وعند نخبته بل في الصحف العامة، وأنواع الفنون قبل أكثر من مئة عام؟ مَن أسّس معرفيّاً هذا الـ«تابو»، وكيف؟ لماذا ساد «التكفير» بدلاً من «التفكير» على حدّ قول المفكّر نصر حامد أبو زيد؟ ما الذي جعل مفكّراً كالسيد القمني يُعلن اعتذاره عمّا كتب، وبراءته عمّا ألّف، وتوقّفه عن الكتابة؟ ما الذي يُجبر نجيب محفوظ بقامته الفنيّة المديدة على أن يطلب من الأزهر أن يُفتي بجواز تداول روايته «أولاد حارتنا» قبل أن تُطبع، وتخرج إلى الناس؟ ما الذي جعل المعرفيّ – الثقافيّ – الفنيّ الحرّ، والمتغيّر بطبعه، وغير المؤطّر أن يتداخل بالدينيّ – العقائديّ – الأخلاقيّ المقنّن، والثابت، والنصيّ؟ كيف تمّ هذا التداخل؟ مَن سمح به؟ متى يتمّ الفصل

بين ما هو معرفيّ، وما هو سياسيّ، وما هو سلطويّ؟ عشرات، وعشرات... من الأسئلة التي لا يسعها المجال.

نموذج ستالينيّ بنكهة مطبخ عربيّ. نظام شموليّ بعدالة اجتماعيّة مزيّفة. نكسةٌ قاتلة. رؤية ضبابيّة لطريق مسدود نحو تطبيق اشتراكيّة تمشي على ساق واحدة. تنميةٌ حصرت جهودها في البناء الإسمنتي، ونسيت الإنسان. مجانيّةٌ للتعليم أنتجت مئات آلاف المتعلّمين العاطلين عن العمل، وخرّجت القوافل من معدومي الهدف، وفاقدي الأمل. تمييعٌ لحدود الفرد، وجوهره في الجماعة بحجة المشاريع «القوميّة» الكبرى. زعامة «ثوريّة» لاحقة تُبطل مشاريع زعامة «ثوريّة» سابقة. نداءاتٌ سلطويّةٌ فوقيّة بالديمقراطيّة، ومثلها أخرى بالإصلاح تُعلن يوميّاً، والسلطة في حالة غياب وعي تامّ بالضرورة التاريخية لزحزحة تقليديّة بُنى المجتمع الذي تحكمه. إقصاء الآخر المختلِف (الاختلاف دينيّ هنا في الأعمّ الأغلب...الخ).

لكنّها ليست النّهاية، فلا أُنكر، ولا يُنكر غيري أنّ في مصر أكثر من هامش للحرية، واكبر من إرهاص بالإصلاح، ولكن: هل ستتسع هذه الهوامش، والإرهاصات أفق التغيير؟

«أصبح لدى الفنانين حماس متزايد للخوض في المواضيع السياسية»

شهادة وليم ويلز، مدير صالة تاونز هاوس للأعمال الفنية

عندما قررت (أنا وليم ويلز) وشريكي ياسر جراب أن نبحث عن مكان ليكون مقراً للرؤية التي أجمعنا عليها حول المكان المناسب لأعمالنا الفنية، كنّا نؤخذ مباشرة إلى الأحياء الراقية في القاهرة، وكانت الحكمة السائدة تؤكد بأن الطرق العامة الرئيسة هي فقط التي تجذب الزائرين. لم نكن نريد الأمكنة المتواضعة الضيقة التي كانت تقدمها القطاعات الفنية المقتدرة، بل كنا نريد أمكنة ذات سقوف عالية لنضع فيها لوحاتنا الكبيرة، كنا نريد بناءً بكامله ليتّسِع لكل طموحاتنا. وهكذا انتهى بنا المطاف في شارع نبراوي، وهو خط سيارات الأجرة إلى وسط البلد ويقع على تقاطع متعرّج مع شارع شامبوليون حيث توجد محلات الميكانيكيين، وصانعي الزجاج، والنجارين، وعمال اللحَّام، ومقاهي كثيرة لا تحصى على جانبي الطريق. في ذلك المكان وبدون بذل أي مجهود وجدنا البناء الفارغ الذي أصبح موقعنا، أو ربما أهم من ذلك، الذي وجدنا فيه مجتمعنا، فأرسينا المرساة.

تمَّ افتتاح صالة تاونز هاوس للأعمال الفنية في كانون الأول/ ديسمبر ١٩٩٨. في البداية، كانت تنتاب المجتمع الفني في القاهرة الريبة والشكوك تجاه موقعنا. ولم

يستطع أهل الفن تخيل أن بإمكاننا جذب الزائرين، ولم يبد إلا عدد قليل جداً من الفنانين الاهتمام بعرض أعمالهم الفنية مع أننا حاولنا كثيراً إقناعهم بالمخاطرة. من الواضح أننا كنا نواجه اختبارا. اشتمل عرضنا الثاني على رسومات قدّمها أولاد الشارع في الحيّ الذي كنا فيه، وحضر الافتتاح الأول لفنانيّن اثنين أجنبيين يعيشان في القاهرة عدد كبير من الناس، و رجحنا أن عامل الفضول دفع الناس إلى المجيء. علّقنا رسومات قليلة على كل جدار بدلاً من أربعين لوحة، فكسرنا بهذا العمل التقليد المحلي الذي تعتمده عروض الصالونات. بدأ المكان يكسب قلوب الناس لدرجة أنه بعد شهرين لم أعد أجاهد للبحث عن فنانين كما كان الحال من قبل، بل كنت أحاول أن أجد الوقت لتدقيق ملفات الأعمال الفنية التي كانت تتكوم على مكتبي. وخلال ستة أشهر أعدنا تجديد الطابق الثالث ليتناسب مع نطاق أنشطتنا التي أخذت بالتوسع، وفي نهاية السنة الأولى أصبحنا ندير ستة استوديوهات وموقعين للمعارض داخل ذلك البناء.

لم يتصل بنا فقط فنانون بصريون بل دق بابنا عدد من المجموعات الموسيقية والفرق المسرحية كانت تنقصهم جميعاً أمكنة للتدريب وأداء عروضهم. كانت صالة تاونز هاوس واسعة وملائمة لدرجة أن بإمكانها استيعاب عرض في إحدى الليالي، وحفلة موسيقية في الليلة التالية، ومعرض للفنون البصرية لمدة شهر على التوالي. كان نطاق الأعمال الفنية متنوعاً ويشكل أنواعا متعددة من وسائل العمل الفني، مما حوّل المكان إلى بوتقة ونقطة التقاء لجميع الأنشطة ذات الاختصاصات المتعددة. وبدأ الفنانون بالتعاون وبمزج وسائل الفن مع الخبرة العملية. تدريجياً بدأنا بالاتصال بصالات فنية أخرى في الحيّ، وكانت محادثاتنا تهدف إلى حياكة شبكة من التعاون للإنتاج الفني، والنتيجة كانت «مهرجان نطاق» الذي لقي نجاحاً باهراً.

كانت ولا تزال رسالة صالة تاونز هاوس في صميمها مختلفة عن الصالات الفنية التي تأسست منذ زمن بعيد في المدينة. هذا الأمر كان واضحاً للفنانين منذ



© أسامة رشيد

البداية، حيث وجدوا مجالاً مؤسسياً يدعم إنتاج الأعمال التي تثير الجدل من حيث الشكل والمحتوى، ويقترح إطاراً بديلاً للممارسة الفنية بعيد كل البعد عن القيم والمبادىء السائدة التي تحدّد إنتاج وسوق الفن. أنتج الفنانون أعمالا تمثل مصر المعاصرة، وحياة المصريين اليومية، وقضاياهم الاجتماعية والسياسية، والفنانين أنفسهم، وكان هذا العرض أو التمثيل يواجه الصور الرسمية أو المسيطرة الأخرى ويستجوبها ويفترق عنها كثيراً. إن أهمية هذه الأعمال الفنية، وشجاعتها، وحداثتها ساهمت في زيادة عدد الزائرين والوافدين إلى صالة العرض على اختلاف ميولهم و الطبقات الاجتماعية والفئات العمرية التي ينتمون إليها.

في نهاية السنة الثانية افتتحنا بناءً ملحقاً عبر الشارع (المُلحق)، وهو مكان مكعّب ومثالي لعرض الصور الفوتوغرافية وأعمال الفيديو. وفي نهاية السنة الثالثة استأجرنا مصنعاً متوقفاً عن العمل بجانب المُلحق، وهو مكان أشبه بصالات حفظ الطائرات وبإمكانه استيعاب أعمال فنية ضخمة ومنشآت متعددة فأسميناه (المصنع). بتمويل إضافي وضعنا عوازل الصوت على الجدران، وجهزنا المصنع القديم بنظام إضاءة ومنصة كبيرة، وجميعها خفيفة الوزن وسريعة التركيب حتى يتسنى وضعها وإزالتها خلال أربع وعشرين ساعة، وهذا المكان يتسّع لخمسمائة شخص. من خلال (المُلحق) و (المصنع) – الذي أصبح نقطة التركيز – استطعنا أخيراً أن ننقل مجال أنشطتنا إلى الشارع.

إن الانتقال بالعروض إلى الشارع أمر محوري لأن الأنشطة الفنية والثقافية في الأمكنة العامة تُلاقى إما بإجحاف أو – وهذا هو الأسوأ – تمنع من الأساس. شكّل ممثلون ومخرجون جريؤون فرقاً مسرحية للشارع، غير مترددين في تقديم عروضهم وسط حياة الشارع وضجيجه، وغالباً ما يوقفون السير مدة نصف ساعة من أجل تقديم العرض، مما يجعل الناس يطفئون محركات السيارات ليشاهدوا العروض. موقعنا وأنشطتنا كلها في الأزقة الخلفية، لذا لم تهتم السلطات المصرية بعروض «التشويش والتعطيل» التي نسبّبها نحن لأنها لا تجري في الشوارع الرئيسة.

إن النيّة الصالحة لعدد من مالكي العقارات في الحيّ الذي نحن فيه سمحت لنا باستخدام أمكنتهم مثل فندق «فينيسا»، الذي أغلق منذ السبعينات، وشقق سكنية فارغة أخرى. كما أن مالكي وعمال مشاريع الأعمال الصغيرة (ورشات الميكانيك، والمقاهي، ومحلات الأشغال اليدوية) احتضنونا بحماسهم وكرمهم.

ظهر عدد من الأماكن الفنية المستقلة منذ افتتاحنا الأول، على سبيل المثال «استديو عماد الدين» (في شارع عماد الدين وسط البلد) و «مكان» (في شارع منصور في حي المنيرة) وعلى بعد عدد من الأزقة «الصورة المشتركة المعاصرة». وبالرغم من هذا التيّار البارز، إلا أن صالات العرض التجارية تمتنع حتى الآن عن الاستثمار في

الفنانين الصغار، حيث أن المؤسسات ذاتها التي كانت تسيطر على السوق منذ سبع سنوات لا تزال تسيطر عليه اليوم، وقد عملت هذه المؤسسات على تعزيز سيطرة الفنانين القدماء والراسخين على الوعي الفني والسوق.

إن السر وراء كسب صالة عرض «تاونز هاوس» لاهتمام وثقة الجيل الأصغر من الفنانين هو استقلالنا التام عن الهياكل الحكومية والعامة وعن مؤسسات الجيل الأقدم وسيطرتهم. ومع أن الفجوة بين الأجيال ملموسة وواضحة، إلا أن الجيل الأصغر يبدو متحفزاً لتجسيرها. وغالباً ما نضطر بناء على تحريض الجيل الأصغر من الفنانين إلى دعوة الجيل الأقدم من الفنانين للمشاركة في حلقات المناقشات والمحادثات، وبدون أدنى شك، فإن تقوية الحوار مفيدة للمشهد الفني بشكل عام وإغناء له.

التصوير الفوتوغرافي هو أحد المجالات في الفنون البصرية الذي لقي اهتماما من قبل أصحاب صالات العرض في القاهرة، فعندما افتتحنا صالة «تاونز هاوس» في عام ١٩٩٨، لم تكن هناك أمكنة تعرض الصور الفوتوغرافية. لذا، بادرنا بإنشاء «فوتو القاهرة» لنجذب الاهتمام لهذا الفن ولنقوي جيلاً من الفنانين الناشئين. وبعد ثماني سنوات، أصبح فن التصوير فناً «طبيعيا» مثله مثل الفنون الأخرى، وأخذت كل صالة عرض تقريباً في المدينة تعرض الصور، وتجاوز بيع الصور مبيعات اللوحات الزيتية. أثّر فن التصوير بقوة على تمثيل مصر المعاصرة و لكن للأسف يواجه اليوم الفنانون الذين يحملون آلات التصوير (الثابتة أو آلات الفيديو) صعوبات متزايدة في الشوارع، وهذا يعود إلى التغييرات التي طرأت على المناخ السياسي العام في الدولة، حيث إن آلات التصوير تثير الكثير من الشكوك والريبة، لدرجة تجعل المصورين يتساءلون فيما إذا كان بإمكانهم أن ينتجوا الصور التي يريدونها، لذلك تمثل رد فعل البعض على هذه المستجدات في العمل داخل الأستوديو وممارسة التصوير الداخلي وهو ردّ فعل ناتج عن عملية مراقبة داخلية أو ذاتية.

إن التطورات السياسية التي تغطي المنطقة والدولة تركت آثارها على المشهد الفني، فأصبح لدى الفنانين الإلهام ليغوصوا في الأمور السياسية أو ليدمجوا الأمور السياسية في أعمالهم الفنية. إن الحوارات والجدال الساخن والعاصف حول الديمقراطية وممارساتها (خاصة أثناء الجولات الأخيرة من الانتخابات الرئاسية والبرلمانية التي شهدتها مصر) قامت بتحريك الفنانين، الذين أحسوا أنهم جزء من الأحداث التي تجرى حولهم. وبالتالي تطرق عددٌ كبير من الأعمال الفنية التي تمَّ إنتاجها مؤخراً إلى مواضيع سياسية أو قضايا اجتماعية لها ملامح سياسية بشكل غير مباشر، وفهم الأبعاد السياسية للأعمال يكمن في قوة التفسير. لهذا السبب استطعنا أن نعرض هذه الأعمال الفنية بدون مواجهة أي اعتراض أو إرغام من الحكومة.

وأخـيراً، إن المشكلة التـي تفـوق جميع المشـاكل الأخـرى هـي تـوفّـر الأمـوال لإنتاج الأعمال الفنية. إن وسـائل الفن الحديثة مثل الفيديو و الانسـتالايشـين (installation) والصـور الفوتوغرافية الكبيرة تكلّف أمـوالاً طائلة لم تكن في وارد الفنانين وصـالات العرض منذ عقد مضـى. في الوقت نفسه، أصبح لدى الوافدين إلى هذه الصـالات توقعات عالية تجاه نوعية الأعمال وجودتها. في كل مرة نعمل فيها على تحقيق مشـروع ما، كان السـؤال المسيطر بين الموظفين لدينا يدور حول الأموال اللازمة له. في هذه اللحظة التي أكتب فيها مسـودة هذا النص، يعمل لدينا ثلاثة موظفين متفرغين حصـراً للحصـول على المنح، والبحث عن الراعين والممولين، وبناء روابط التعاون مع مؤسـسـات أخرى لضـمان اسـتمرار الإنتاج الفني. أصبح الفنانون أنفسـهم متورطين إلى درجة كبيرة في هذه العملية لدرجة أنهم اضـطروا إلى ترك اسـتوديوهاتهم وغرف الإنتاج لكي يتعاونوا مع الموظفين في كتابة الاقتراحات للحصـول على منح. هذا العمل ممارسـة جديدة بالنسبة إلى الفنانين وإلى صـالات العرض في مصـر، بما فيها صـالتنا نحن، لكننا نبلي بلاء حسناً ونحرز تقدّماً جيداً بالرغم من الصـعوبات.

سِيَر

جورج بهجوري رسام كاريكاتير مصري ولد عام ١٩٣٢ في قرية بجوار بهجورة – الأقصر، في صعيد مصر، حصل على الدكتوراه من جامعة السوربون عن أطروحته حول بيكاسو والفن الفرعوني. قام بعرض لوحاته في حوالي ثلاثين معرضاً في باريس، ليموج ومدن أوروبية وعربية أخرى، وتزين لوحاته الزيتية وقطع فنية أخرى جدران متحف ليموج، والمتحف القومي ومتحف الفن الحديث في عمان، ومتحف خلدون الداوود في الفحيص في الأردن، وقد أطلق أسمه على متحف في الاسكندرية في مصر تُعرض فيه أعماله وأعمال آخرين. شارك في العديد من مهرجانات الرسوم الكاريكاتورية، وفاز بالجائزة الأولى في مهرجان الصورة الشخصية في أسبانيا عام ١٩٩٠ عن صورة وجه فرانكو، وفاز بجوائز أخرى في مهرجانات في فرنسا ويوغسلافيا. فاز عام ٢٠٠٦ بجائزة الملك عبداللّه بن الحسين ملك الأردن لأهم فنان عربي وكذلك بجائزة التفوق الإبداعي في مصر.

كتب بهجوري ثلاث روايات، الأولى (أيقونة الطفولة) التي يصور فيها طفولته، والثانية (أيقونة الفن) وتتناول مرحلة شبابه، و الثالثة تدور حول هجرته إلى باريس واسمها (أيقونة باريس).

آمال قناوي (القاهرة ١٩٧٤) فنانة مصرية مختصة بفن الفيديو، وهي تحمل شهادة البكالوريوس في الرسم من كلية الفنون الجميلة في القاهرة. أقامت معارض فردية وجماعية عديدة في مصر وفي دول أخرى حول العالم، ومن بين أحدث معارضها الفردية المعرض الذي أقيم في دارة الفنون في عمان ٢٠٠٧، وفي القاهرة عرضت في السنة ذاتها فيلم الفيديو الخاص بها في معرض Space Art، و من بين معارضها الأخرى التي أقامتها بمفردها في القاهرة: فردوس الجسد السّاقط في الفخّ (تركيب الفيديو في عام ٢٠٠٦) في معرض مشربية، و الغابة الأرجوانيّة المصطنعة (فيديو أنيمايشين ٢٠٠٥) في معرض الفلكي في الجامعة الأميركية في القاهرة، و The Journey (تركيب الفيديو في عام ٢٠٠٤) في معرض تاون هاوس. وعلى المستوى الدولي، قدمت إنتاجها، في 1st Biennale of the Canaries for Architecture, Art, and Landscape في ٢٠٠٦ و 1st Singapore Biennale في ٢٠٠٦، و Dakar Biennale في السينغال في العام ذاته.

شاركت قناوي بعدد من المعارض الجماعية، مثال على ذلك، من عام ٢٠٠٤ إلى عام ٢٠٠٧ اشتركت في معرض African Remix الذي عُقد في أمكنة متعددة (ألمانيا، فرنسا، السويد، المملكة المتحدة، اليابان، وجنوب إفريقيا)، كما انضمت إلى معرض بعنوان (نفس) في معرض IFA في برلين – ألمانيا في ٢٠٠٦، و Some Stories في Kunst Halle في فيينا – النمسا في ٢٠٠٥، ومنتدى Home Works في بيروت – لبنان في ٢٠٠٥، بالإضافة إلى المعرض الجماعي في تورنتو – كندا بعنوان Never the right time ضمن فعاليات المهرجان الإعلامي، و The sphinx will devour you في معرض Kansi Sanat في اسطنبول – تركيا في ٢٠٠٤، عرضت مهرجانات المسارح والأفلام الدولية مشاريعها الفنية، مثال على ذلك Kunsten Festival des Arts في بروكسيل – بلجيكا، و La Rose des Vent في ليل – فرنسا، وحصلت على عدة جوائز مثل جائزة Dakar Biennale في ٢٠٠٦، وجائزة أفضل فيلم للرسوم المتحركة في المهرجان الوطني للأفلام المصرية ٢٠٠٦، وجائزة The Global Crossings من جمعية ليونارد الدولية للفنون والعلوم والتكنولوجيا في لوس انجلوس – الولايات المتحدة الاميركية ٢٠٠٥، والجائزة الوطنية المصرية للفنون والعلوم والآداب لاستخدامها الفيديو كوسيلة بصرية ٢٠٠٥، وجائزة اليونسكو الكبرى ١٩٩٨ في International Cairo Biennale.

وليم ويلز انغمس في موضوع التطوير والتثقيف في الفنون لما يزيد عن ٢٥ عاماً. ولد ويلز في ألبيرتا بكندا وانتقل إلى انكلترا أوائل السبعينات للدراسة، وبعد تخرجه من جامعة لندن وتخصصه في التاريخ والفنون، تابع العمل لصالح مجلس فنون بريطانيا العظمى، وفي بداية الثمانينات كان واحداً من أوائل مؤسسي غاليريهات واستوديوهات الوحدة السابعة Unit Seven Studio جنوب لندن، في أواخر الثمانينات انتقل إلى مصر بشكل دائم وفي عام ١٩٩٠ أنشأ Part one Design في الجيزة لتدريس تاريخ الشرق الأوسط وقام بإعطاء دورات في الفنون في عدة مدارس محلية ودولية في القاهرة، في كانون الأول ١٩٩٨، أنشأ Town House Gallery على أن تكون بمثابة منبر للفنانين الصاعدين في المنطقة وكذلك ليمدهم بسبل الوصول إلى الخطاب المعاصر الدائر حول الفنون اليوم. تشتمل الغاليري اليوم على ثلاث قاعات عرض، ومساحة لتأدية الفنون، وستة استديوهات للفنانين المقيمين، وغرفة عرض ومسرح تجريبي، وأرشيف للفنانين المعاصرين، ومكتبة ومشغلين.



© بتينا شوللر

الفصل الرّابع

بيروت

فيلم واحد، معرَّض للحذف، مكرر، مخيف

عبد المحسن،
تشرين الثاني (نوفمبر)
عام ٢٠٠٥

١ يأخذنا الظّنّ بعيداً في بعض الأحيان حين نفترض بأنفسنا أنّنا نعرف بلداً ما جيّداً بمجرّد أنّنا نعرف أشياءً – مهما كثرت – عن أدبه، أو فنّه، أو ثقافته. كنت أشعر بمثل هذا الظّنّ كلّما اقترب موعد وصولي إلى القاهرة، وبيروت. سوّغ لي ذهني قضيّة القاهرة بأنّ الرّواية، والسّينما قد أسهمتا في تأسيس ذاكرة مكانيّة مصريّة عند كلّ واحد منّا، ولاسيّما نحن الّذين كنّا لا نملك خياراً آخر إلا مشاهدة قناتين تلفازيّتين تَعدّان عرض (الأفلام العربيّة) (يقصدون بها الفلم المصريّ طبعاً) جزءاً من «نضالها القوميّ العربيّ»؛ فالذّاكرة المحتشدة بأسماء الحارات، والأزقّة، والأحياء، والشّوارع توهِمُ حاملَها بالمعرفة، وتخدعُه بتغييب الحدّ الفاصل بين ما هو واقعٌ صلب معطىً، وما هو عالم من صنع الماهرين في الحلم. ولكن، كيف الأمر بالنسبة إلى بيروت؟ هل تكفي، مثلاً، معرفةٌ طيّبة بثقافة لبنان، وأدبه، وفنّه لتقول إنّني أعرفه جيّداً؟ أو لأنّه ما من مثقّف عراقيّ إلا ورسم صورةً حلميّةً لبيروت قبل أن يزورها؟ أو لأنّ في حياة كلّ شاعر، وأديب عراقيّ – تقريباً – مرحلةً بيروتيّةً؟ أو لأنّها «واحتنا الدّيمقراطيّة» بحسب تعبير أحدهم؟!...إلى غيرها من الأسئلة الّتي كانت تطوف في ذهني، وأنا لمّا أزل في الطّائرة بين سماء مصر، وسماء لبنان. أسئلتي عن بيروت وجدتُ عند مَن حاورتُهم صبراً عليها، وأجوبةً عنها، وحمل كثيراً من عبء نقاشها الشّاعرُ، والإنسانُ الكبير عبّاس بيضون الّذي تكلّم معنا عن بيروت: مدينةً، ومدرسةً شعريّة، وحاضنةً ثقافيّة، وحرباً أهليّةً، ودولةً تتكوّن، ومجتمعاً يسأل.

«قلب المدينة الذي كان.. لم يعد الآن قلبها، وصرنا نبحث عن قلب لبيروت»

حوار مع الشاعر عباس بيضون

فارس: غالبا ما ارتبط اسم بيروت بتاريخ الشعر، ولاسيما الحديث منه، وارتبط اسمها أكثر بحركة الشعر الحديث منذ السّياب، و حركة «مجلة شعر» و عندما جاءت قصيدة النثر، وظهرت على سطح التعبير الشعري العربي، ونعلم أنّك عشت في بيروت، وأصدرت تقريبا مجمل أعمالك الشعرية فيها. أحببت أن يكون سؤالي هو: كيف ترى العلاقة، الآن، بين بيروت، والشعر؟

عباس: كنت أفكّر، باستمرار، في أنّ أفضل تشبيه أعطيه لبيروت هو مدرسة باريس الّتي هي ليست للفرنسيين فقط، وإن كانت تضمّ فرنسيين بطبيعة الحال؛ ولكنّها استقطبت فنّانين، وكتّاباً من أنحاء العالم كافّة. أتحدّث عن مدرسة باريس بوصفها مكاناً لتفتّح اتجاهات، وتيّارات، ومواهب متعدّدة، ومكاناً سمح لهذا التعدّد أن يصل إلى أقصى مداه. أريد أن أتحدّث عن بيروت على هذا النحو، مع العلم أنني أعيش في بيروت منذ وقت قصير.

إنّ مدرسة بيروت هي الّتي استقبلت كوكبة من شعراء العرب، وأتاحت لهم بسبب المناخ الخاصّ الّذي لها، وهو مناخ تفاعل، وحريّة، ووسيط بين العربيّ، والغربيّ أن يواصلوا تجربتهم الخاصّة، وساعدتهم على دفع هذه التجارب إلى أقصاها، وعلى النفاذ إلى أفضل ما فيها. أعطت بيروت لهؤلاء الناس المناخ الّذي يسمح لهم بأن يتخطّوا «التّابوات» كلّها، أو يتخطّوا، في الأقلّ، عدداً من «التّابوات» اللغويّة، والفكريّة، والثّقافيّة، وأن يتصرّفوا بحريّة. حين نتكلّم عن مدرسة بيروت يجب أن نتذكّر المدرسة الّتي نضج فيها: (محمد الماغوط، وأدونيس، ومحمود درويش). أقول: نضجوا فيها لأنّهم، فعلاً، ما كانوا ليجدوا المناخ الملائم لتفتّح تجاربهم


© أسامة رشيد

إلا في بيروت، وفيها بدا هؤلاء الشّعراء، وغيرهم قادرين على أن ينصرفوا إلى الأفضل فيهم، وأن لا يكونوا مبالين بالتحريمات الفكريّة، والثّقافيّة، والضغوط الاجتماعيّة والأدبيّة عليهم. إذن علينا أن نميّز بين مدرسة بيروت الّتي لم تشمل الشّعراء المذكورين وحسب بل أقول: تقريباً إنّ كلّ شاعر عربيّ مهمّ له مدّة بيروتيّة، وإنّ كلّ شاعر عربيّ يستطيع الكلام عن مرحلة بيروتيّة في حياته. حتّى السّياب، والشّعراء الّذين ترعرعوا ونضجوا خارج التّجربة اللبنانيّة، وخارج بيروت لهم في حياتهم مرحلة بيروتيّة. أقول: يجب أن نميّز بيروت بوصفها مدرسة من الشّعر، والشّاعر اللبنانيّ. المدرسة اللبنانيّة في الشّعر هي شيء آخر نستطيع أن نوجز عناصرها، مثلاً، بأنّها شديدة العناية بالشّكل، وبالتّقنيّة، وبالتّقطير اللغويّ، وبأنها – إذا جاز القول – ذات مخيّلة عالميّة، مخيّلة غير متّصلة كثيراً بالمكان المحليّ، وباللغة المحليّة. نستطيع القول باختصار: إنّ الرّافد اللبنانيّ الأساسيّ في القصيدة العربيّة كان رافد (قصيدة النّثر)، وأنّها عرفت مرحلة نضج حقيقيّة في بيروت. إنّ الطّور الثّاني من القصيدة العربيّة، عمليّاً، تخمّر، ونضج في بيروت، ومنها انتقل إلى باقي العالم العربيّ. بيروت الّتي ذكرناها بوصفها مدرسة كباريس ليست موجودة الآن تقريباً. ظروف اجتماعيّة، واقتصاديّة، وسياسيّة، وأخرى عديدة جعلت شعراء العرب الّذين نموا وترعرعوا، ونضجوا في بيروت ينتقلون إلى عواصم أخرى حيث يواصلون هناك تجاربهم الّتي ربّما بدأ بعضها هنا في بيروت. لبنان لم يعد مكاناً يستقطب هؤلاء النّاس.

فارس: لم تعد بيروت بؤرة استقطاب الآن!

عباس: نعم!

عبد المحسن: مرّت بلبنان تحوّلات كبيرة ابتداءً من الحرب الأهليّة العام ١٩٧٥م الّتي كانت سبباً في تراجع الدّور الثّقافيّ لبيروت مقصد المثقّفين، والمناخ الدّيمقراطيّ لهم.


© أسامة رشيد

مروراً بالاجتياح الإسرائيليّ ١٩٨٢م، ومؤتمر الطّائف ١٩٩٠م / نهاية الحرب، وانسحاب إسرائيل من جنوبي لبنان، وليس انتهاءً باغتيال الرّئيس الحريري، وظهور قوى جديدة على السّاحة. كيف تقرأ أثر هذا في بيروت – المكان «المدينة» – الثّقافة؟

عباس: أؤكّد، أولاً، أنّ بيروت لم تخلُ بسبب الحرب من المثقّفين العرب لأنّهم اشتركوا فيها بل كانوا جزءاً منها؛ ولمناسبة أنّكما عراقيّان أذكر أنّ عدداً من الأصدقاء العراقيّين كانوا منتمين إلى تنظيمات فلسطينيّة، وموجودين بكثرة في أثناء الحرب. في المرحلة الأولى من الحرب كانت بيروت عامرة بالمثقّفين العرب. كانت منفىً لهم بامتياز.

عبد المحسن: كانت منفىً اختياريّاً لهم!

عباس: تغيّر الأمر، في الواقع، بعد الدّخول الإسرائيليّ إذ خرج المثقّفون العرب جميعهم تقريباً، ومنذ ذلك الحين خلت بيروت منهم. إنّ بيروت في أثناء الحرب، كلبنان كلّه، تقطّعت أوصالها. كان النّاس يتحامون الحرب ببيوتهم، وبأحيائهم، وكانوا لا يفضّلون الخروج من أحيائهم إلا قليلاً، فأصبح كلّ بيت، وحيّ محاولاً الاكتفاء بذاته اقتصاديّاً واجتماعيّاً؛ وهذا أمر عنى نوعاً من علاقة أخرى بالمكان. أصبح المكان الفعليّ هو مكان الإقامة – البيت. أصبح الإنسان يسوح من بيته إلى العالم، ومن نافذة غرفته يعيش، ويرى، ويتأمّل. حين تكون الطرق مأهولة بالخطر، والخارج عبارةً عن الخطر يعود الإنسان إلى عشّه الأول – بيته، وإن كان هذا خطراً بحدّ ذاته لأنّ قنبلة عشوائيّة قد تفنيه. البيت، والملجأ كانا الحياة الفعليّة للنّاس. كان الشّارع متروكاً للآخرين.. للمقتحمين.. للمقاتلين.. لمن يصنعون الخطر عمليّاً، ويعيشون فيه. هذا من جهة، ومن جهة أخرى يمكنني الحديث عن بيروت المقطّعة الأوصال، في أثناء الحرب، إلى: بيروت شرقيّة، وأخرى غربيّة، وهناك منطقة متروكة للمقاتلين. منطقة واسعة جدّاً هي قلب المدينة إجمالاً.. قلبها الأساسيّ. تخيّلوا شرقيّة، وغربيّة، وبينهما خطّ واسع، وهائل، وخالٍ من السكان على امتداد المدينة. ليس خطّ هدنة، فخطّ الهدنة فيها غير مطروق.

فارس: أرض، أو منطقة حرام!

عباس: منطقة محرّمة. منطقة للمقاتلين فقط. بعد توحيد المدينتين أحسب أنّ هذا الخطّ، أو المنطقة الحرام بقي موجوداً لا في المخيّلة حسب بل في الحياة أيضاً. لا يدلّ ذلك على أنّ الحاجز النفسيّ لا يزال قائماً حسب بل أنّ الحواجز الأخرى كالاقتصاديّة، وغيرها لا تزال قائمة أيضاً. ما حدث بعد التّوحيد هو اللقاء الحذر الّذي تمّ شيئاً، فشيئاً، وبتزايد في منطقة التّماس تماماً. حين تكونون في قلب المدينة الّذي كان كلّه منطقة تماس، ومخرّباً بالكامل ثمّ أعيد بناؤه. أستطيع القول الآن: إنّ بيروت تلتقي. البيروتان تلتقيان، ولكن في منطقة تماس، وهذا أمر له دلالته طبعاً. أمّا

بالنسبة إلى مشروع إعادة الإعمار، فقلب بيروت الّذي يشكّل نسبة جغرافيّة عاليّة منها قامت بإعادة إعماره شركة أجنبيّة، وهي احترمت كثيراً المعالم القديمة للمنطقة، لكنّها أيضاً، في سبيل تحويلها إلى منطقة راقية، وسياحيّة وسهر قامت بتدمير جزء منها لتوسيعها. هذه المنطقة، باختصار، هي أشبه المناطق بالمدن، وتكاد تكون وحدها الّتي تذكّرنا، مثلاً، بباريس، وبمدن عريقة أخرى.

فارس: بالمفهوم الحضاريّ للمدينة؟

عباس: بالمفهوم المدينيّ للمدينة. المفهوم الحضاريّ يختلف. نتحدّث، الآن، عن مدن على الغرار الباريسيّ، وليس على غرار «ريو دي جانيرو» مثلاً الّتي تعدّ في نظر (ما بعد الحداثة) هي المدينة الحديثة. لنقل: إنّها تشبه المدن بالمفهوم «الكلاسيّ» للمدينة. أعني: المدينة ذات النّمط المعماريّ الواحد، وذات الهندسة الواحدة. «سوليدير» تشبه ذلك. هي واجهة المدينة إجمالاً. لكنّ هذه الواجهة انفصلت بشكل رهيب عن وظيفتها الأولى بوصفها قلباً للمدينة. لم تعد قلباً. تحوّل القلب إلى منطقة للسّياحة والسّهر. وهذه المنطقة هي هامش واسع – إذا جاز القول – هامش ارستقراطيّ.. هامش راقٍ، ولكنّه هامش. في «سوليدير»، في قلب المدينة الّذي كان فعلاً – قبل الحرب – قلبها بالمعنى الشّعبيّ للكلمة. لم يعد، الآن، قلب المدينة، وصرنا نبحث عن قلب لبيروت. في باريس، مثلاً، هناك مراكز عديدة.. هناك قلوب عديدة، ولكنّ بيروت صغيرة، ومع صغرها لا نجد مركزاً واحداً؛ فبالضّرورة تتحوّل إلى عدّة مراكز ذات وظائف مختلفة، وهكذا نرى أنفسنا بعيداً عن مفهوم المدينة. بيروت إلى حدّ كبير، هي – كما يقول صديقي الشّاعر عصام العبدالله –: «عنقود مدن»، أو بتعبيري: «عنقود ضِياع» لا أعني القرى، ولكنّها عنقود بمعنى من المعاني.

فارس: كم يمثّل هذا الفقدان لقلب المدينة جرحاً لمبدعيها؟

عباس: لا أتحدّث عن جرح. لا أريد أن أكون «تراجيديّاً» إلى هذا الحدّ. ما أريد قوله: إنّ فقدان المركز يبدو لي كأنّه المقابل المكاني لفقدان دولة، ومجتمع. نتحدّث عن سلسلة من الفقدانات، وعن دولة لم توجد بعد، وعن تأسيسها كلّ يوم. إنّها دولة صوريّة. ستقولان لي: إنّ الدول هي هكذا في المنطقة، وأقول لكما: نعم! لكنّ المجتمع اللبنانيّ يطرح سؤال الدولة، وسؤال المجتمع بقوّة أكثر من أيّ مكان في العالم العربيّ. نعم!.. إنّ لبنان عبارة عن مِزَق. بلد تتنازع فيه الجماعاتُ الطّوائفيّةُ الدّولةَ، والسّلطة، والاقتصاد، والسّياسة، والثّقافة، ومثل هذا البلد لا يقوم. هذه مخيّلة «كلاسيّة»، وغير صحيحة. في البلد الّذي يوجد فيه هذا التّنازع هناك الحيويّة، وهناك التّوق إلى المجتمع. هذه الجماعات المتنازعة الّتي كانت متقاتلة في ما مضى تتداخل، الآن، وفي تداخلها يصدم بعضها بعضاً، ويتعثّر بعضها ببعض، ولكنّ في قلب عمليّة التّداخل هذه مشروع مجتمع. إنّ هذه الحركة الكبيرة للتّنازع باتجاه مركز قد تبدو في الرّواية اللبنانيّة أمراً مهمّاً، لأنّها تحيي باستمرار لحظة

الانتقال الفادحة، و«الدّراماتيكيّة» هذه؛ وهذا ما يميّزها عن الرّواية العربيّة الّتي تتحدّث عن الانتقالات التّاريخيّة، والتّحوّلات الاجتماعيّة بطريقة بطيئة، وهادئة نحو الموت. أنت الآن في لحظة متناقضة، ومتفارقة، وانتقاليّة. هذه اللحظة الّتي تغلي موجودة نسبيّاً في الرّواية اللبنانيّة. الشّعراء اللبنانيّون، مثلاً، فيما أظنّ،هم أيضاً يستوحون، أو يستلهمون هذه اللحظة.

تكملة اليوميات، عبد المحسن

٢ زامنت رحلتنا إلى بيروت (أشغال داخليّة ٣ – منتدى عن الممارسات الثّقافيّة) الّذي بدأ في السّابع عشر من تشرين الثّاني بعد وصولنا إليها من القاهرة بيوم واحد. كان المنتدى فرصةً غايةً في الأهميّة لي أنا المتخرّج حديثاً في معطف ثلاثة حروب، وحصارات داخليّة – خارجيّة اقتاتت من لحمنا، والعصب؛ كان فرصةً مهمّةً للمشاهدة، والإصغاء، والحوار، والتعارف، والتّفكير فيما قطَعَه الجالسُ في المنطقة العربية أو في حضن أوروبا، أو القريبُ منها من أشواط في الفنّ، والأدب؛ ومن أهمّ ما لاحظته الحضور السّاطع جدّاً للتقنيّة «الرّقميّة»، فلا يكاد أيّ عرض بصريّ يخلو من محاولة توظيف لها في الصّورة سواءٌ أكانت ثابتةً، أم متحرّكة، وفي الصّوت أيضاً، وممّا رصدتُه أنّ كثيراً من أعمال الشّباب تبدو منقطعةً نهائيّاً عمّا حولها من واقع، ومنبتّةً تماماً عن جذورها، ولا تعبّر عن هويّتهم فضلاً عن أنّ بعض الأعمال لا يعكس وعياً فنيّاً حقيقيّاً بل بعضها لا يعدو كونه لعبة ذات ثلاثة أبعاد بإطار يبدو فنيّاً.

ما لفت نظري، حقّاً، عرض مسرحيّ عنوانه: «من يخاف التّمثيل؟» قدّمه الفنّانان لينا صانع، وربيع مروّة، بسينوغرافيا الفنّان سمر معكرون. أثار العرض الّذي شاهدته أكثر من مرّة – بعد أن أُعيد ثلاث مرّات نزولاً عند رغبة الجمهور – في ذهني من جديد، وبصياغةٍ أخرى، سؤال الحرب الأهليّة. هذا السّؤال الّذي أرى أنّ اللبنانيين سكتوا عن طرحه بمجرّد أنْ صمتتْ البنادق! هل يكفي أن يعيد الأدب، والفنّ، والثّقافة طرحه من دون أن يأخذ أبعاده الاجتماعيّة كافّة؟ (قضيّة المفقودين في الحرب، مثلاً، وتأصيل السّلام في ذات الفرد، والمجتمع)، وحاورنا لينا، وربيع طويلاً في ضوء هذا السّؤال الدّامي، والرّجراج.

منذ نهاية الحرب الأهليّة في لبنان، ولبنان يبدو مشغولاً بإعادة ترتيب «بيته الدّاخليّ»، وإعادة صياغة أسئلته السياسيّة، وكبُر انشغاله بها منذ أقلّ من سنتين حيث بدأ يأخذ مساراً آخر على صُعُده كافة أنارَتْ هذا المسارَ، وعمّقتْ كثيراً من الأسئلة الّتي طرحها العرضُ المسرحيّ عن الحرب الأهليّة ندوةٌ ناقشت، عميقاً، مسيرة لبنان سياسيّاً، واقتصاديّاً، واجتماعيّاً منذ نهاية الحرب حتّى المتغيّرات الأخيرة (اغتيال الرّئيس رفيق الحريريّ، وتظاهرة تشييعه في شباط ٢٠٠٥م، وتظاهرتا ٧،و١٤ آذار، وانسحاب الجيش السّوريّ، والاعتصامات المتكرّرة) في

ضوء مستجدّات الوضع في الشّرق الأوسط (سقوط النّظام في بغداد، وغيرها). أدار النّدوة الشّاعر، والباحث بلال خبيز، وحضرها الصحافيّ، والمتخصّص في الفكر السّياسيّ وسام جوزيف سعادة؛ والصّحافيّ حازم صاغيّة مؤسّس «تيّارات» الملحق السّياسيّ لصحيفة الحياة، والمشرف عليه؛ والنّاشطة السّياسيّة نهلة الشّهّال رئيسة جمعيّة الباحثات العربيّات (ACAF)؛ والمحلّل الاقتصادي كمال حمدان رئيس قسم الاقتصاد في مؤسّسة البحوث، والاستشارات. أعجبتني كثيراً جرأتهم في الطرح النّابعة من تقليد طويل في الحريّة، وهذا ما أحسسته، أيضاً، في محاضرة: «لبنان في تظاهرتين» لمحمّد أبي سمرا الصّحفيّ، والرّوائي حين جهر برأيه جريئاً في أثناء مناقشته فريقاً سياسيّاً لبنانيّاً كبيراً. كنت أسمع، وأسأل نفسي: كم نحتاج إلى وقت، نحن العراقيين، لكي يكون سياسيّونا، وكتّابنا صادقين، ومباشرين في تشخيص ما يريدون من دون كذب على الذّات، والمتلقّي؟

٣ الفهم العميق للقضيّة العراقيّة، والتّشابه في البحث عن الهويّة، وفي الخوف من خطر أنْ تصحو مرّةً أخرى، عفاريتُ الحرب من نومها، وتمدّ رؤوسها من القماقم، وفي البحث عن أسلم المسالك إلى المصالحة بين الأطياف فضلاً عن الشّبه الكبير في تعدّد مكوّنات المجتمعَين (دينيّاً، ومذهبيّاً، وإثنيّاً). هذا، وغيره ما وجدته عند المثقّف اللبنانيّ، وهذا ما حاورنا فيه الباحثة الاجتماعية، والرّوائيّة إيمان حميدان يونس، وكان حوارها متميّزاً كتميّز روايَتَيها اللّتَين أمتعتني قراءتهما: (باء مثل بيت..مثل بيروت)، و(توت بريّ).

«أنا أشعر بأن الناس من الداخل لم تتصالح»

حوار مع الروائية إيمان حميدان يونس

عبد المحسن: شعرت بأنّ المثقف اللبناني، و قد يكون المواطن اللبناني، هو أكثر الناس تفهما لما يحصل في العراق. هناك تشابه في تعددية الطوائف، وتعددية الأديان، وفي الإثنيات، وفي البحث عن الهوية الثقافية، و هناك تشابه بيننا في لحظة التوقف، ثمّ لحظة البدء من جديد. لكنّ ما أشعرني بالخطر هو تناسي ما حصل، ما عدا الثقافي، لأنّه طرح هذا السؤال بشكل ملحّ، وصاغ، ويصيغ السؤال أيضاً. قرأت، مثلاً، لـ«يوسف بزّي» مذكراته عن الحرب «نظر إلي ياسر عرفات، وابتسم». قرأتها بسعادة لأنّ شخصاً يتحدث بصراحة كبيرة، و بالمسميات. يقول: قدت المجموعة الفلانية، وذهبت لتفجير المكان الفلاني. فلان أنقذته.. فلان استشهد.. فلان قتل. قضية النسيان، والتناسي (فعل التناسي) فعل خطير، وقد ينفجر إلى ذاكرة واضحة في أيّة لحظة.

إيمان: لديّ رأي في موضوع الذاكرة والنسيان. هذا الموضوع يطرح دائما في مجتمعات ما بعد الحرب ويتم التعامل معه بوسائل مختلفة ومتناقضة. السلطة تتعامل بالطبع

مع الموضوع عبر العمل على طمس الذاكرة وعلى فبركة ذاكرة «برانية» أو عبر اعادة تدوير الذاكرة. بالمقابل من يعمل على هذا الموضوع من الجمعيات وهيئات المجتمع المدني يعمل في حلقة مقفلة من المثقفين والناشطين بعيدا عن الناس الذين يملكون ذاكرة جديرة أن تحكى وأن تكتب. أفضّل بدلا من أن نعمل مؤتمرات، ونحكي عن الذاكرة بشكل فوقي أن نرى الناس الذين هم فعلا عانوا، وخسروا، ومورس عليهم العنف. أن نبحث عن آليات انتصارهم على معاناتهم. هذا الموقف «الفوقي» ليس موجودا في الثقافة فحسب، بل في العلوم الانسانية أيضا. خلال عملي البحثي لتحضير الماجستير اشتغلت بالتحديد على تجارب وحكايات أهالي المخطوفين في لبنان. كيف يروون قصصهم، وقصص اختفاء أولادهم، وخاصة النساء؟ هناك شيء لاحظته، إننا كمثقفين لا نعترف بآليات داخلية ومحلية ان شئت يعتمدها الناس للتغلب على العنف ولاستيعابه. علينا فهم تلك الآليات التي تستوعب العنف وتمتصه والتي تغلب التطلع الى المستقبل والاستمرار في الحياة لأنّ الحياة أقوى من الموت. علماء الاجتماع لا يعترفون بهذه الآليات، والسبب، في ظنّي، هو ثقافة ووسائل بحث بعيدة عن تجربتنا الاجتماعية.

هناك عالم أنثروبولوجي اسمه «مايكل جاكسون» عمل في أفريقيا التي عانت من المجازر، والتصفيات. وقد اشتغل على كيفية تجاوز الناس معاناتهم. مثلاً، أم رأت أولادها يقتلون أمامها، فكيف تستمر هذه الأم؟ لم يأت الى دراسة الموضوع حاملا أفكارا مسبقة عن الذاكرة، ولم يدعُ إلى عمل لجنة مصالحة على طريقة جنوب أفريقيا حيث ظهر الناس في العلن ليتكلموا، ويصبح القرار للذي ظُلم، ومورس عليه العنف لكي يسامح، أو لا يسامح، وبعدها ينسى. قد تكون هذه الآلية ناجحة ولكن علي أيضا الإعتراف بآليات أخرى اعتمدها مجتمعنا للمصالحة وللإستمرار. آليات تنبع من تجربتنا نحن. نحن لدينا تجارب أخرى. هناك إمكانية بأن يساعدنا الدين أو الإيمان على النسيان، أو تساعدنا «الثقافة العشائرية»، ووسائل المصالحة العائلية على النسيان. أنا اعترف بهذه



© أسامة رشيد

الوسائل جميعها، ولا أحتقرها أو أعتبرها انها تنتمي الى زمن ولّى. حتى مفهوم الديمقراطية علي أن أجعله ملائما لاحتياجاتي. في لبنان مثلا من المستحيل اعتماد الديمقراطية بمعناها الكلاسيكي وهو سيادة الأكثرية على الأقلية. نحن بلد تشكّل من مجموعة أقليات ويجب احترام خصوصية كل منها. يجب أن أبحث عمّا يخصّني ويخصّ بلدي وأن أطور من أي مفهوم اعتمد في بلدان أخرى لكي يلائمني. يجب أن أشكّله أنا، وأن أرى. أريد أن أبحث عن سؤالي أنا. من الممكن أن أحداً لم تطرح عنده هذه المسألة لأنّ لكل منا تجربة مختلفة. الحرب التي حصلت في جنوب أفريقيا، والمجازر التي ارتكبت هناك لها علاقاتها المختلفة. في لبنان هناك خصوصيات يجب ان تنبع منها ثقافة مناسبة له تتعلق بالمشاكل التي هي ما تزال معلقة بعد الحرب مثل الذاكرة، والمصالحة، والتعايش. هذه المصطلحات يجب أن تحمل معاني نابعة من تجربتي، وإلا لا معنى لها.

عبد المحسن: ما حصل في لبنان يشبه ما يحصل في العراق الآن. المصالحة بين النخب، وليس بين القواعد. أعتقد أن أفضل تجربة مرّ فيها مجتمع أقرب إلينا ليست تجربة جنوب أفريقيا بل المغرب. أجلسوا الناس في قاعة محكمة ليست محكمة رسمية، وبدأ الضحايا بمحاكمة جلاديهم الذين كانوا في مديريات الأمن، والسجون.

إيمان: تجربة جنوب أفريقيا والتي كان رئيس لجنة الحقيقة والمصالحة «ديزموند توتو»، جديرة بالبحث والمتابعة وقد تكون في بعض الأحيان مثالا جيدا. أما تجربة المغرب فهي رائدة في العالم العربي رغم أن الوقت ما زال مبكرا لمعرفة مدى فاعليتها وصدقيتها. تبقى أنّها تجربة مهمة جدّاً، ويجب أن يسلّط الضوء عليها بخاصة انّ كلمة مصارحة أو حقيقة أصلا غير موجودة في قاموسنا السياسي في العالم العربي. لكنّني أعتقد أنّه يجب أن ننتظر ونرى هل تصالح هؤلاء الناس فعلا؟ وهل نحن مستعدون للتخلي عن أفكار هي جزء من تراثنا الثقافي، والاجتماعي والسياسي كفكرة الثأر مثلاً؟



© بيتينا شولر

عبد المحسن: هل تشعرين بالخطر لو لم يطرح هذا التساؤل، لو لم ينبع هذا السؤال من الداخل، أي أنّ الأمر يبقى على ما هو عليه؟

إيمان: بالطبع. سوف أخبرك لماذا هذا الوضع القائم هنا مخيف. لأنّ الناس فعلا لم تصالح بعضها بعضا. ما ذكرته أنت عن المصالحة التي تحصل من فوق بين النخب، وليس بين العامة لا يكفي. في لبنان نحن طوائف. السياسة وعلاقاتها تمرّ عبر الطوائف، وليس عبر الأحزاب. الأحزاب انتهت. أحزابنا الآيديولوجية انتهت ليس فقط بسبب الحرب، ولكنّ الأحزاب الايدولوجية تقريبا انتهت في كل مكان. الخوف الذي أشعر به هو فعلا أنّ الناس من الداخل لم تتصالح. المصالحة فوقية قام بها أمراء الحرب الذين أصبحوا في زمن السلم رجال سلطة، ووزراء ونوابا. المصالحة تحصل حين يقف رجال الحرب هؤلاء، ويعترفون بالذي فعلوه، ويقولون الحقيقة، ويقومون بإجراء نقد ذاتي. أن يقولوا إنّهم اقترفوا ذنبا بحق وطنهم، وشعبهم، وبحق الآلاف من الأبرياء العزل، لأنّ القائد الذي يعدّ مثلاً لكثير من الناس إذا لم يعترف بخطئه، وبقي مستمرا على ما هو عليه لن يحصل شيء ولن نستطيع ان نبني وطنا يتساوى فيه الجميع أمام العدالة. للأسف في وضع مشابه، فإن إخفاء الحقيقة يغدو ثقافة يتبناها السواد الأعظم من شرائح المجتمع. اخفاء أو طمس الحقيقة يصير جزءا من حياتنا السياسية المقبولة. إلى الآن لم يخرج مسؤول ليعلن لأهالي المفقودين وبشكل رسمي وواضح أنّ أبناءهم ماتوا، وأنّ الدولة سوف تعوّضهم، وأن عزاءً وطنيا سيقام تكريما لهم. كذلك يجب اجراء دفن رمزي بسبب عدم معرفة أمكنة الجثث أو بسبب عدم وجود نية لدى السلطات بنبش المقابر الجماعية في حال اكتشاف أمكنتها. المطلوب موقف ذو مردود معنوي فقط. رغم ذلك لا يريد أحد من أصحاب القرار تحمّل المسؤولية للقيام به. أنت تعلم ماذا يعني الانتظار، وأنّ يبقى الأهل معلّقينَ يعيشون ألم الانتظار الرهيب. هذا يوصلني إلى الموضوع الحالي في لبنان الا وهو اللّهاث وراء معرفة حقيقة من قتل رفيق الحريري. أنا أريد أن أعلم أيضاً من قتله. هذا جيد أن نبدأ بثقافة معرفة الحقيقة، لذا أريد أن أعرف أيضا من قتل الأولاد الذين كانت أعمارهم سبعة عشر عاماً حين كانوا يمرّون على الطريق، فيخطفون، ولا يرجعون إلى بيوتهم خلال الحرب الأهلية في لبنان. أريد ان اعرف من اقتحم المنازل الآمنة وأجهز على أفراد العائلات فيها ولم يوفر أحدا بمن فيهم الرضع والنساء والأطفال. كيف نقول اننا نعيش في سلم والمجرمون يعيشون بيننا دون عقاب أو حتى على الأقل دون معرفة هوياتهم؟ لا يكفيني أن أعرف من قتل رفيق الحريري. أريد أن اعرف أين المخطوفون؟ أين الذين قتلوا على الهوية؟ من قتلهم؟ لماذا؟ هؤلاء مواطنون، وأرى أنّهم بأهمية رفيق الحريري. خوفي أن يبقى الطلب المسمى بمعرفة الحقيقة الذي بدأ منذ شهر شباط ٢٠٠٥ أمرا آنياً ومرحلياً، وأن لا يتحول الى جزء من ثقافتنا السياسية اليومية. المطلوب أن تتحوّل فكرة معرفة الحقيقة إلى ثقافة سياسية إجتماعية لدى المواطن مع الإصرار على أنّ معرفة الحقيقة لا تعني الانتقام، أو الثأر على الإطلاق، بل على العكس هي للتخلص من

اي مشاعر ضغينة وكره ستستمر طالما الحقيقة غائبة. الأمر المهم في كل ذلك أن يكون الغرض من معرفة الحقيقة إرساء الإيمان بالعدالة وتجاوز الماضي الأليم.

عبد المحسن: أصبح سؤالاً ثقافيّاً أكثر ممّا هو فعل اجتماعي.

إيمان: ليس ثقافيّاً فحسب. الأهم أنها قضية حيوية تتعلق بمصائر حياة كثير من الناس. لبنان، الآن، مكتظ بالنشاطات الثقافية والفنية. الأمر الذي يدفع إلى لحظات تأمل، وأرى أنّ ٨٠٪ من هذه النشاطات غير مموّلة من جهات محلية. أقول هذا ليس من منطلق قومي وطني. ليست لديّ علاقة بهذه التحليلات التي تحثّ على أن يكون الإنتاج محليّاً، ولا أصرّ على أن يكون الإنتاج محليا. أتكلم من منطلق آخر، وهو أنّ النشاط الثقافي في البلد يجب أن يكون جزءاً من وعي الناس. هذا يعني أنّ يعتبر القطاع الخاص أنّ من مسؤولياته الأساسية حماية ودعم استقلال النشاط الثقافي في البلد، وأن تمارس الدولة، ووزارة الثقافة دورهما بمسؤولية أكبر. على الدولة ومؤسسات القطاع العام والخاص اعتبار الثقافة قضية مهمّة، ونشاطاً حيويّاً يجب دعمه، بدل ترك المبدعين وأعمالهم رهن التمويل من الخارج. يعرضون فكرة عن أعمالهم المقررة، وينفذونها إذا موّلت، وإن لم تموّل، فلا حول ولا قوة. يوجد في بلدنا كثير من الأثرياء، ويحقق رجال الأعمال كثيراً من الأرباح. أليسوا قادرين على الاقتطاع منها لدعم استمرار الثقافة في البلد. لماذا لا؟ لماذا على الكاتب، أو المخرج عندنا أن ينتظر مالاً من الغرب ليقوم بتنفيذ فيلمه؟ لماذا يجري كل هذا في وقت يفتتح فيه كلّ يوم مطعم جديد، أو حانة جديدة؟ إنّه وضع غير طبيعي، لا نستطيع أن نستمر على مثل هذا المنوال. يصبح المبدع نصف مبدع، ونصف كاتب (مشروع كاتب). تتحول الثقافة حينها كذلك الفن والإبداع الى ما يشبه التسول: «واللّه ساعدوني أنا لديّ مشروع». في بلدان أخرى الفكر هو السيد. أما هنا فليس لدى المثقفين عمل آخر يزاولونه. لا أعلم. ليست لديّ توقعات. كلّ الذي أتمناه شخصيا أن أبقى قادرة على الكتابة.

عبد المحسن: هذا ما أتمنّاه لك أيضاً!

إيمان: كثيرا ما أتابع الرواية اللبنانية، وأرى دائماً أنّ لديها الكثير لتقوله خاصة الرواية التي تكتبها النساء، لا أحبّ أن أقول: «الرواية النسائية» لأنّني لا أعرف ما يعنيه هذا المصطلح. عندنا عدد لا يستهان به من الكاتبات. قريب ربما من عدد الكتّاب. أرى أن هناك خصوصية لهذه الكتابات حيث تسمح للصوت الذي لم يقل من قبل بأن يقول ما عنده، والذي لم يسمع من قبل بأن يسمع. بينما معظم الروايات التي كتبها كتاب ذكور يكون فيها الصوت الروائي عالياً جدا. من الصعوبة التخلي عن «الخطابة» في رواياتهم. الشيء الذي لم أره كثيرا في روايات المرأة، ويمكن أن يكون هذا الشيء هو ما يميّز هذه الروايات. الكلام الطالع من الداخل، الصوت المنخفض، ويمكن أن تقول شيئا لم يقل من قبل. ذلك ان تلك الروايات جهرت بأمور لم يتطرق إليها أحد

من قبل. نظرتها للحرب حين تكتب عنها تكتب عن أحشائها، وليس عن الشارع باستثناء «هدى بركات» التي تكتب، دائماً مستخدمة الراوي الرجل وليس المرأة، الا انها تقوم بذلك لفكفكة تعقيدات الذكورة ورؤيتها من منظار آخر. ما أراه في الرواية اللبنانية بعد الحرب خاصة، أنها أصبحت ذات جرأة وحرية في التعامل مع سيرنا العامة، وليس الشخصية الذاتية فقط. أعني سير أهلنا والأماكن التي أتينا منها. هناك حرية أكبر بكثير من قبل. لهذا السبب أحبّ ما تكتبه «علوية صبح». تكتب عن مجتمعها الشّيعيّ الجنوبيّ والفقير الذي جاء إلى بيروت وليس لديه اي فكرة عن المدينة وعلاقاتها. ما ظهر الآن من روايات حول العائلات وتفككها وانتقالها من المدينة. هي بانوراما سياسية تاريخية لفئات مختلفة من المجتمع اللبناني. الرواية باتت تحمل نظرة جديدة الى الأنا والى الهوية والى المنشأ والعائلة الخ.، ولكن لا أعتقد أنّ هذه حالة لبنانية فقط، ففي قراءتي للرواية المصرية أرى هذه الظاهرة لدى ميرال طحاوي وسهام بدوي ومي التلمساني. أتابع الرواية التي تكتبها المرأة، ولكن هذا ليس تمييزاً منّي أو تعصباً للمرأة، ذلك انني أتابع أيضاً الرواية التي تكتبها المرأة في الخليج السعودية، الكويت، الإمارات، وأرى في هذه الروايات صوتاً مغايراً.

فارس،
تشرين الثاني (نوفمبر)
عام ٢٠٠٥

١ لم يتسنَّ لي أن اقرأ من شعري في أيٍّ من المدن التي زرناها، باستثناء بيروت. كانت قد وصلتني دعوة من الشاعر اللبناني ناظم السيد إلى صالون الشعر «جدل بيزنطي». قرأت بين صور الشعراء الموتى والأحياء في المكان إحدى قصائدي، ضيفَ حفلٍ كان معداً أساساً لشاعر فرنسي في ستينات العمر، نسيت اسمه، قدمه وقرأ شعره بالعربية الشاعر اللبناني بالغ الأهمية عباس بيضون. وبعد أن أنهيت قصيدتي تفرَّست في ملامح وهيئات الحضور بعددهم الذي لا يتجاوز خمسة عشر: إن الشعر ينتحر في هذه المدينة، لا كما كنت أظن، وإن هؤلاء هم أحد التجمعات القليلة التي تبقيه حياً. وكنت أرد على تبسماتهم الدمثة معي في أثناء تبادل الأنخاب، بالتمني بأن يكون تفرسي ذاك عبارة عن وقوف داخلي مفاجئ لظن عابر.

لطالما عرفت بيروت من شعرائها العظام، ومن الكم الضخم لكتب الشعر العربي التي طُبعت فيها، لذلك لم أكن مستعداً في «جدل بيزنطي» أن أتقبل التفكير بان الشعر فيها يتراجع جمهوره، وقلت في نفسي وأنا أعود إلى الفندق إنَّ من الممكن أن يتراجع فيها أي شيء إلا الشعر.

أقمنا في شارع الحمراء قرب مسرح المدينة، وهذا ما جعلنا نتابع عن كثب الدورة السنوية الثالثة لأسبوع «أشغال داخلية» الفني الثقافي، الذي اشتمل على عروض فنية وندوات، وحضره فنانون ومثقفون من لبنان والبلاد العربية والعالم. وفي

هذا المشغل بالضبط تحسست مقدار التضخم البصري الكبير في الفنون العربية المعاصرة، وقارنته بلا وجوده تقريباً في العراق، وأعني بالضبط فنون الفيديو. كما لم يفتني أن أقارن أيضاً في نفسي معضلة تمويل الفن بين البلدين، إذ لطالما كان ممنوعاً على الفنان العراقي قبل ٢٠٠٣ أن يطلب من مؤسسة خارج العراق تمويل أعماله، بل كان مجرَّد التفكير بذلك شروعاً في «خيانة» سياسية، هو ما أبقى مئات «الأحلام» الفنية والثقافية ملقاةً على الرفوف، أو خاضعة لشروط التمويل الحكومي، ونزوات الرقيب.

بدا أغلب الشبان الذين التقيتهم ببيروت في أسبوع «أشغال داخلية»، ولا سيما فنانو الفيديو، أنهم لا يزالون في أوائل العشرينات من العمر، وكانت أعمال أكثرهم لا تتعدى حدود المراهقة الفنية، ومع ذلك وجدت لكل منهم عروضاً عديدة في أكثر من مهرجان ومعرض، داخل لبنان وخارجها، البعض منها مكرر العرض أكثر من مرة، ممول أيضاً أكثر من مرة. واستطاع الفنانون والمثقفون اللبنانيون أن يستثمروا التمويل الخارجي للأعمال الفنية والأدبية والمهرجانات، استثماراً جعل من البلاد مهرجاناً فنياً متواصلاً، مستقلاً تقريباً من الناحية المالية، في وقت تعاني فيه الدولة من مصاعب اقتصادية ومالية كبيرة كلفها إياها سلام ما بعد الحرب الأهلية. وهكذا لم يكد أسبوع «أشغال فنية» ينتهي حتى بدأ مهرجان لعرض أفلام سينمائية عالمية مهمة.

كان طبيعياً استناداً إلى ذلك أن أجد استرخاء بدرجة ما لدى أغلب من التقيتهم من فناني لبنان الشبان، استرخاء بمعنى الثقة بانتقال العمل أخيراً من الورق إلى الجمهور، وبالتالي استرخاء التأمل في التجربة وتنظيمها. وهكذا كنت أشم في هذا الاسترخاء، وبين اللقاء والآخر، رائحة آثار الحرب الأهلية اللبنانية، التي انتهت مطلع التسعينيات الفائتة، منبعثةً في أعمالهم بهيئة تساؤل ملحّ، لكنْ مكتسٍ بالتأمل والهدوء البليغ، وهو مع ذلك تساؤل تعارضه التقاليد السياسية الرسمية اليوم، التي تريد إقفال تلك الأيام، وعدم العودة إليها نهائياً خشية استثارة الماضي، فـ «البيئة اللبنانية لم تلملم بعد الجراح التي أنتجتها الحرب الأهلية» كما قال لي أسامة بعلبكي، الرسام اللبناني. وقد تبرّم لي أكثر من فنان التقيته مما وصفوه في النهاية شكلاً من الرقابة الصعبة على ما يتناول تلك الحرب من الأعمال، حتى غدا طبيعياً أن يأخذني الكلام مع الفنانين والأدباء إلى ما أسميه «رقابة الحرب الأهلية»، في أثناء الكلام – فنياً مثلاً – على مشاريعهم. قلت لروائية لبنانية «لكن التخوّف من عودة الحرب بسبب نص أو عمل لا يعني أكثر من أنها لا تزال موجودة»، وأضافت «بل هو يعني إننا لا نزال غير موجودين»، وطبعاً كانت تقصد المثقف اللبناني بإزاء رجال السياسة.

في المقابل جعلت خبرة عذاب الحرب الأهلية معظم اللبنانيين متفهمين لجملة التناقضات الكبرى التي تعبر أرض العراق حالياً. فلم أجد في الشائع بين مثقفيهم

وفنانيهم تلك المعادلات العقلية المتعالية الصارمة، التي تحدثتُ عنها في أكثر من مناسبة، مما تصر على أن عدو العدو صديق، وصديق العدو عدو، كما كنت أجدها شائعةً لدى أغلب مثقفي البلدان التي زرناها. كان أغلب من التقيتهم يبثون لي – وعينهم على دم الماضي اللبناني – خشْيَتَهُم على ما يحدث عندنا، ويعرفون أن تحرير العراق من الاحتلال لا يمكن أن ينفصل عن أن يكون حفظ الدم العراقي هو المعيار، وإن المقاومة تبدأ سلمية.

ولعل واحدةً من ابرز علامات خبرة عذاب الحرب، والتعاطي فنياً معها، ما وجدته لدى أغلب الفنانين اللبنانيين من دأب لا على التعبير التقليدي عن قضاياها، وإنما على مواجهتها من الجانب الوجودي الكياني المشخّص للإنسان، في السؤال عنها في حاجيات الرجل والمرأة اليومية، ومراقبتها في حركة الأقدام على السلّم، واليدين على الشعر، والوجه في المرآة، أي بجملة واحدة تَتَبّع الحرب في تفتيتها لمعنى وجود الإنسان. كنت أجد هذه الفكرة واضحةً في أغلب الأعمال الفنية التي صادفتها هنا، وكان أكثرها تأثيراً في نفسي العمل المسرحي الجريء لربيع مروَّة ولينا صانع، الفنانين الشريكين.

«إننا ما زلنا نعيش الحرب، لكن بشكل مختلف»

لقاء مع الفنانين لينا صانع وربيع مروَّة

فارس: سكتت مدافع الحرب الأهلية في لبنان وعادت الحياة. كيف استعاد المسرح اللبناني عافيته؟

لينا: عندما انتهت الحرب تفتحت المناطق المغلقة فيما بينها، وتقابل فنانون كانوا بعيدين بعضهم عن بعض لفترة طويلة، ورجع كثير من الشباب الذين كانوا يدرسون



© أسامة رشيد

خارج البلاد حاملين تجاربهم، ومع ورشة إعادة الأعمار، والحماس، وبناء الوطن، تم إعادة فتح المسارح في لبنان، وكان هناك اهتمام بالمسرح والرغبة في إعادة العصر الذهبي لبيروت، وهو عصر الستينات. وكان هناك جيل جديد من الخريجين أو الذين على وشك الانتهاء من دراساتهم الجامعية، تحمسوا ليقدموا أعمالا جديدة وكثيرة. أول مسرح تم افتتاحه بعد الحرب كان مسرح بيروت عام ١٩٩٢ أو ١٩٩٣، تبعه مسرح المدينة. وأصبح في لبنان اندفاع كبير، ثقافي وفني ومسرحي، أنتج أعمالاً كثيرة. كما عاد كثير من مخرجي وفناني الستينات والسبعينات إلى العمل المسرحي ليكملوا مسيراتهم من حيث توقفوا. لكن أغلب أعمال المسرح هذه، أي التي بعد الحرب، ولا سيما في النصف الأول من التسعينات، كانت أشبه بتنويعات على تجربة المسرح اللبناني في الستينات والسبعينات، وهو ما دفع عددا من المسرحيين الجدد الى البحث والتساؤل عن مسرح جديد لا يكرر تجارب سابقة.

عبد المحسن: ربيع، انا أشعر بخوف كبير من حالة تناسي سؤال الحرب الأهلية في بلادكم، أن يتم شطب مرحلة حساسة ومحاولة نسيانها.. هكذا بشكل تعسفي ومن دون نقد، ولا استعادة نقدية. وإن كنتُ لاحظت من يستعيد هذا السؤال ثقافياً بعمل فني، مثل عملك المسرحي الذي شاهدناه. هل تعتقد أن الاقتصار على الاستعادة الثقافية والفنية لسؤال الحرب أمر كافٍ لشفاء المجتمع من جروحه؟

ربيع: كان هناك نقاش عنيف بين المثقفين والسلطة بعد انتهاء الحرب، حول تناسيها، وكان المثقفون وقتها متخوفين من محو الحرب من الذاكرة. نحن كنا أيضا مؤمنين بهذا. لكن مع الوقت أخذ أغلب المثقفين بالتسليم بأن الإنسان لا يستطيع أن يعيش على الذاكرة وحدها، يجب أن يعيش على النسيان أيضاً. فمثلما أن هناك ما يجب تذكره فإن هناك ما يجب نسيانه. لكن إذا أردت أن نتحدث عن تجربتنا في السؤال المسرحي عن الحرب، فقد كنا نبحث في تحضيرات العمل وفي كيفية الإخبار عن الحرب مع تجنبها في آن واحد، فوجدنا إننا بحاجة لأن نتكلم عن الحرب من مسافة، بمعنى أن



© أسامة رشيد

نفكر فيها دون أن نقولها. هكذا يكون ما نويناه في عملنا، ونأمل أن يكون قد تم فعلاً.

عبد المحسن: ولكن عملك كان صريحاً جداً بعكس ما تقول. كانت شخصية القاتل الجماعي «حسن مأمون» تصرِّح بالأسباب الطائفية اللبنانية لجرائمه، وكانت الحرب حاضرة بلفظها في كل مشهد تقريباً..

ربيع: حسن مأمون هو قصة حدثت سنة ٢٠٠٢ في بيروت، وكانت هي المؤشر لعدم التخلص من أسباب الحرب الأهلية، بالتالي شكل لنا مادة لنعيد السؤال عن جذور الحرب. إن هذه الحادثة جاءت بعد الحرب بعشر سنوات على الأقل، وقد تناولتها الصحف بطريقةٍ أعادت فيها كلَّ خطاب الحرب الأهلية، وبكل الاتجاهات. وكان «حسن مأمون» في المحكمة يقدم كل مرة قصة جديدة، وأسباباً ودوافع جديدة لارتكاب هذه الجريمة. بالتالي فإن هذه التنويعات المتعلقة بأسباب الجريمة ترسم بالفعل خارطة لحياة وتركيب هذا البلد. يمكن أن تؤخذ بوصفها مجسماً صغيراً يبرز أسباب الحرب التي من الواضح إنها آتية من زمن بعيد، ربما من العصر الأول لظهور لبنان، وربما قبل ذلك. هذه كلها أسئلة عنيفة يتجنب اللبنانيون دائماً الخوض فيها. وبالتالي فإن الجريمة التي تناولتها في العمل كان قد استنكرها العالم والطوائف اللبنانية جميعاً. ولكن، من جانبٍ آخر، حاول الجميع أن يلغي الأسباب التي قدمها في قاعة المحكمة، والتي هي أسباب صحيحة برأينا. كتبوا إنها مجرد جريمة حدثت وأغلقوا الموضوع، كأنما لا يجوز الحديث عنه. من هذا المنطلق قدمت شخصية «حسن مأمون» وهذا العمل. فأنا اشعر إننا مازلنا نعيش الحرب. الحرب موجودة في مكان ما هنا، لكن بشكل مختلف. هذا لا يعني إنها سترجع كما كانت في السابق وبثوبها القديم، لكنَّ هناك احتمالاً أن ترجع وإن بأشكال أخرى وعنيفة جداً، مثل قصة «حسن مأمون».

فارس: وما موقف الرقابة من السماح للإثارة الصريحة لمثل هذه الأسئلة، طالما إن أكثر من جهة على حد قولك تريد إغلاق مواضيع حساسة كهذه؟

ربيع: الرقابة عندنا مثل الناظر في المدرسة. فطالما كان التلاميذ في الملعب يركضون أو يتشاجرون دون أن يشتكي إليه أحد، فإنه لن يبالي. الرقابة عندنا هكذا، لا تتدخل إلا إذا اشتكى أحد من إن هذا العمل، أو ذاك، يثير مشاكل طائفية، أو إن هذا الكتاب إيروتيكي يمس الإسلام أو المسيح.. الخ. هذا السبب يكون كافيا لكي توقف الرقابة الكتاب أو المسرحية. على المسرح عندنا رقابة مسبقة، لأن القانون ينص على هذا. على العكس من الكتاب، فالرقابة تمارس عليه بعد نشره.

فارس: وكيف ينظر المثقفون اللبنانيون إلى قانونٍ يتيح رقابة مسبقة على أعمالهم؟

لينا: لا يوجد صمت. المثقفون والمسرحيون اللبنانيون يشتكون من شكل هذه الرقابة

منذ الستينات، لكن لم نستطع أن نغير القانون. لأن الدولة في لبنان كسولة لدرجة إنها لا تملك الصبر أساساً لتجلس وتفتح ملفات تفصيلية كالرقابة على المسرح مثلاً بدافع تغييرها وإصدار المراسيم بشأنها. من هذه القوانين السائدة حتى الآن مثلاً إن المسرح يتم تصنيفه بوصفه جزءاً من الملاهي، مثل النوادي الليلية، وتجري عليه ضرائب الملاهي. (لا ادري إن كان شموله بهذه الضرائب قد توقف الآن أم لا). نعم إن الدولة تقوم بعمل مهرجانات، وتقدم في بعض الأحيان تمويلاً للمسرح لكن لا يوجد هنالك تغير حقيقي. منذ أيام العثمانيين يوجد هذا الكسل. ترهل أنظمة العالم الثالث المعهود. فضلاً عن أن تغيير قانونٍ ما ربما يجلب للدولة صداماً مع الطوائف الرئيسة في المجتمع، فيكون تحاشي التغيير أفضل بالنسبة لها.

عبد المحسن: لنتكلم فنياً عن المسرح، هل نستطيع الحديث عن جيل مسرحي لبناني جديد؟ وما هي ملامحه إن وجد؟

ربيع: لا اعتقد، إنه موضوع صعب ويحتاج إلى وقت كافٍ للحديث عنه. لكن ما نلاحظه هو أن هنالك جيلاً كبيراً من الشباب متجه نحو فن الفيديو. من الممكن أن تجد من يتحدث لك عن الفيديو مجالاً فنياً تعبيرياً وظاهرةً في البلد أكثر من المسرح. هنالك تجارب مسرحية، هنالك أعمال قليلة. فعلاً لا نستطيع أن نتكلم اليوم عن حركة مسرحية نشطة في البلد. الحركة المسرحية بطيئة جدا.

لينا: نعم بطيئة جدا. ولكي نبدي رأياً، يلزم وجود كم كبير من الأعمال وعدد من المخرجين.

فارس: لا توجد حركة بمعنى الكلمة؟

ربيع: نعم لا توجد، هنالك نوع من الإحباط.

فارس: جهود فردية؟

ربيع: هذا تجده في كل زمن في لبنان، جهود فردية. الدولة ليست لها علاقة بالموضوع ولا يوجد دعم. وإذا كانت هنالك مراحل قد شهدت مسرحاً نشطاً فاليوم توجد أعمال أيضاً، لكن لا اعرف كم هو عمرها لتبقى. الفيديو حاضر بقوة في الحياة الثقافية. هناك مهرجانات. هناك أكثر من ستة أو سبعة مهرجانات مهمة للسينما والفيديو في البلد، وجمهورها واسع.

فارس: هذا محزن بالنسبة للمسرح..

ربيع: نعم محزن للمسرح، ولكنه في الوقت ذاته مفرح، فهناك فنون أخرى تنمو وتزدهر.

تكملة اليوميات، فارس

٢ سمح لي المكان الذي أقمنا فيه، بقلب بيروت، أن أتطلع عن كثب إلى شيء من صورة الحياة في هذه المدينة، وهي حياة لطالما اكتست – لبنانياً بشكل عام وبيروتياً بشكل خاص – بطابع مغاير عن نماذج الحياة في المجتمعات العربية الأخرى. فقد أنتج التمازج الخلّاق في هذه البلاد، بين الثقافتين المسيحية والإسلامية – طوال قرون عديدة – نمطاً من العيش والعلاقات بين الأفراد مختلفاً بصورة تكاد تكون جذرية عن أنماط العيش والعلاقات الفردية في العالم العربي. وقد عنيت هنا بالثقافة المسيحية لا التقليدية أو الدينية منها، وإنما تلك التي تجددت واتسعت مدياتها الاجتماعية في أوروبا منذ فترات الإصلاح الديني في ألمانيا وإنكلترا، والتي أثمرت فيما بعد صورة مجتمع مغايرة عن التي حرصت الكنيسة – عشرات القرون – على ربط أغلب ظواهرها بالممنوع الديني، ومن ثم منعها.

وإذا كان غنياً عن القول أن يكمن جوهر الاختلاف في نمط الحياة اللبنانية عن مثيلاتها في المجتمعات العربية، في حقل العلاقة بين المرأة والرجل، فإن ما كان مستجداً عندي أنني وقفت على ساحل المتوسط لأرى شاباً وفتاةً لبنانيين يقبلان بعضهما البعض أمام المارة، وأنني سرحت بعيداً في أثناء ذلك باتجاه الشرق، حتى وصلت بأفكاري إلى القرية التي ولدت فيها، وتذكرت امرأةً من قبيلتي، قتلها إخوانها وأخفوا قبرها لأنهم سمعوا من إحدى نساء القرية تقول – من دون أن يكون ذلك مؤكداً – أنها قد تبسمت إلى شاب في السوق. وإذ تمنيت لو رضي الشابان اللبنانيان أن ألتقط لهما صورة وهما متعانقان، فإنني قد اكتفيت أن أتأمل في التراب مصير المرأة العربية في غابة الممنوعات القديمة والمعاصرة، وكنت كلما رفعت رأسي قبالة الشاطئ كان لمعان لفظة «الشرف»، يتموَّج على موجات البحر، ويكاد يعمي عيني.

بعد ذلك بدقائق، حدث أن انحرف بي تأمل العشاق المنتشرين على الساحل إلى تأمل سلام ما بعد الحرب الذي يحتضنهم اليوم. وقد كان حقاً عندي أن جعلني كثرة الحديث هنا عن الحرب الأهلية اللبنانية، والحروب مع إسرائيل، وتوقعات المستقبل، أن أسير في بعض أزقة بيروت، وأشعر بأرواح من فُقِدَ من اللبنانيين في حروب الماضي تملأ الأمكنة وتزاحم الناس. وأفكر فيما قاله لنا ربيع مروَّة من أنهم بحاجة ليتحدثوا عن الحرب من مسافة، أن يفكروا فيها أكثر من أن يقولوها. كانت آلات العمران تنتشر في بيروت قبالة البحر. قلت في نفسي ربما يكون عمراناً مبالغاً فيه كما قال عباس بيضون، وكما أضاف: «بحيث ذاب السكان في كثرة المباني وخلت المدينة»، ولكنني سرعان ما تركت عاطفتي تستسلم لعكس ما يقول هذا الشاعر، أن هجستُ في نفسي وأمواج البحر تضرب قدمي: إن حياةً «مبالغاً فيها» إنما هي «حياةٌ» في المقام الأول، وهي – قبل كلِّ شيء – فسحةٌ يمكن للإنسان اللبناني فيها أن يجلس أولاً تحت سقف معافى، ثم له أن يحلم ويعمل ويفكر بعدها بالتغيير.

«خُونت من قبل بعض أصدقائي لعدم مشاركتي في هذه الحرب»

شهادة المخرج السينمائي برهان علوية

كانت بيروت ما قبل الحرب في قمة تألقها و مجدها ثقافيا و فنيا، و قد يكون الشبيه الوحيد لبيروت هو القاهرة في بداية القرن السابق في عصر النهضة، حيث لم يتكرر هذا في المنطقة أبدا. بيروت كانت تعيش عيدا ثقافيا يوميا بالنسبة للوطن العربي و العالم كله، و كانت تمثل التربة الخصبة لعمل وإبداع مجموعة هائلة من المثقفين و الفنانين.

[...]

الشيء الذي جعلني أرى السينما لأول مرة كأداة و سلاح كانت رحلتي إلى أوروبا بعد حرب حزيران ١٩٦٧ مباشرة. وصلت إلى أوروبا في مرحلة كان فيها الأوربيون يعتقدون أن فلسطين خالية من الناس و أن ليس ثمة لاجئون فلسطينيون، كان جان بول سارتر حينذاك يتظاهر على رأس مليون مواطن فرنسي في باريس تأييدا لإسرائيل، و كانت هناك حملة إعلامية رهيبة. أنا بالطبع كنت أدافع عن القضية الفلسطينية، و لكني لم أستفز لهذه الدرجة بالقدر الذي استفزيت به عندما كنت في أوروبا، لأني كنت قد رأيت اليهود والصهاينة والإسرائيليين كيف يدافعون عن أنفسهم و يناقشون هذه القضية. مع المسافة، أصبح الظلم الإسرائيلي و الاعتداء على الشعب الفلسطيني واضحا بشكل كبير و صارخ، و كان من الواضح أنه اعتداءٌ سيتسع في المستقبل ليستهدف آخرين. لذا قمت بعمل فيلم «كفر قاسم» الذي تناولت فيه القضية الفلسطينية. كنت مقتنعا بأن الكلام عن العدو وعن أسباب مقاومته مفيد، و أن من الضرورة نقل هذه الصورة إلى أوروبا، هذا الفيلم لم يكن عن المقاومة بحد ذاتها بقدر ما كان عن دوافع وأسباب وجود المقاومة.

بدأت الحرب في لبنان، و كنت قد شهدت أحداث عام ١٩٥٨[٢] في بيروت، فأحسست فورا بأن هذه الأحداث كانت «بروفة» للحرب الأهلية التي كانت تسمى أحيانا حرب الغرباء، أو حرب إسرائيل، أو حرب الفقير على الغني. رأيت فجأة كيف انتصبت المدافع في نفس الأماكن وعلى نفس الخطوط وكيف بدأت الأحياء بالانقسام على نفس الطريقة، وكأن ما جرى عام ١٩٥٨ كان مجرد إنذارٍ صغير لما سيحدث لاحقا. في عام ٧٥ ١٩ جرى اختزال كل الاختلافات بالطائفية، و عندما تختزل كل المشاكل في البلد بسبب واحد يتحول الصراع إلى حرب أهلية و تصبح الطوائف امتدادات لقوات خارجية و هذا ما جرى في لبنان.

٢ مرّ لبنان، في عام ١٩٥٨، بأزمة سياسية يرجع مصدرها لصراع بدأه الناصريون في مصر. تصاعدت حدة الصراع لتشمل مجموعات من المسلمين والمسيحيين في لبنان.

عندما اشتعلت نيران الحرب، كنت قد انتهيت للتو من عمل فيلم «كفر قاسم». أصبحت القضية الفلسطينية قضية محلية و طائفية، و هنا كانت اللحظة التي قررت فيها الابتعاد. لم أجد نفسي قادرا على مساندة قتل الناس لبعضهم على الهوية، أو قصف أحياء لأنها على الناحية الأخرى من الطريق، مع العلم أن الذين قتلوا هم أقل الأشخاص الذين لهم علاقة بمن حدد هذا الطريق. هنا لم أعد أجد نفسي نهائيا في لبنان و لا حتى كنت قادرا على مساندة المقاومة الفلسطينية التي حرقت الأرض التي كانت تقف عليها عند وقوفها بجانب طرف في هذا الصراع. أعتقد أن هذا خطأ ارتكبه الفلسطينيون. عندما بدأت الحرب اندرج العيد الثقافي الذي شهدته بيروت تحت هيستريا الطائفية التي ميزت ما بين المسيحي و المسلم و اليساري و اليميني.

تركت البلد وتركت كل شيء من يوم إلى آخر وخُونت من قبل بعض أصدقائي لعدم مشاركتي في هذه الحرب، لقد طلبوا مشاركتي في هذه اللحظة التاريخية البطولية. لكن، بالنسبة لي، أصبح كل شيء سرياليا، وأحسست بأني أريد الابتعاد و التوقف عن الصراخ من فوق السطح، مع العلم أن هذا كان محوريا للقضية الفلسطينية. شعرت بأنّ الأوان آن لكي نتكلم عن الذات، عن سؤال «من نحن».

[...]

ذهبت إلى مصر وعملت فيلما عن حسن فتحي، المهندس الشهير و القدير. الفيلم الذي تلاه تناول سؤال الذات، و هو فيلم «بيروت اللقاء». أدركت أن المشكلة ليست فقط في العدو. أصبحت أرى «العدو» شجرة تحجب عنا الغابة، الغابة التي هي السبب لوجود العدو. فإذن، ما هي هذه الغابة؟ كان تهجير الفلسطينيين، و هو الموضوع الذي تناوله فيلمي «كفر قاسم»، شيئا مريعا، و لكن على الرغم من ادعاء الإسرائيليين بأن هذا التهجير حالة استثنائية و ليس قاعدة عامة، تبين فيما بعد بأنه القاعدة. ليست القاعدة الإسرائيلية، بل قاعدة الغابة التي نحن فيها!. العراقي تهجر والكويتي تهجر واللبناني تهجر والفلسطيني تهجر والمصري تهجر، كانت هجرة كل واحد منهم لأسباب مختلفة و بطريقة مختلفة. هذا الطريق الصغير «الزاروب» الذي أنشأته إسرائيل تحول إلى الطريق السريع الذي مشينا كلنا عليه.

في بيروت اللقاء، اخترت شخصيتين من هوامش المجتمع و هما في الوقت ذاته من هوامش الكتل التي ينتمون إليها. كاتب سيناريو هذا الفيلم هو الدكتور أحمد بيضون الذي أعتبره ثروة كبيرة للدراما العربية. قررنا تناول الهوامش حتى نستطيع أن نكون نقديين وقساة مع أنفسنا بنفس القسوة التي نمارسها على العدو. فهذا كان بيروت اللقاء، هو الحوار الذي لا يحدث فيه شيء، وهو بالنسبة

لي قمة الحوار. يتحاور حيدر و زينة و كل واحد منزوٍ في غرفته و يفكر ماذا سيفعل. أحدهما يعتقد بأنه يعرف ما يريد والآخر لا يعرف ماذا سيفعل، و هما يتخيلان أنفسهما روميو وجولييت و يتحدثان مع بعضهما على هذا النحو. «بيروت اللقاء» معادٍ للحرب تماما، لا تسمع أثناء مشاهدتك الفيلم طلقة رصاص واحدة و لا يوجد فيه ضربة كف. هو عن هاتين الشخصيتين اللتين تعيشان أثناء الحرب الأهلية. عن الإحساس بالقتل و الموت.

[...]

أنا بالطبع لم أنتج أفلامي في لبنان. السينما العربية يتيمة الإنتاج، و بالتالي نحن كمخرجي أفلام نعيش هجرة إضافية و هي هجرة السينما،عادةً ما أرحل لمدة سنة أو سنتين كي أتمكن من جمع ميزانية فيلم. العودة في حد ذاتها مثل العيد، بالرغم من أنك آت لتصور المأساة.

في الوقت ذاته، ينبغي عليك أن تقضي شهرا أو شهرين حتى تصل الى نفس المناخ العقلي والفكري السائد، لتتزاوج معه، وهذا ضروري حتى تتكلم معه وليس عنه، حتى تعطي نظرة من الداخل، من باطنه، و ليس من خارجه. هذا الأمر مهم جدا سواء في السينما العربية أو فيما يتعلق بالوطن العربي ككل. فالمهيمن الآن هو صور عنا آتية من الخارج. تصويرك لنفسك سيكون كمن يصور شبحه أو خياله من حيث التشابه، و لكن من الصعب أن تعرف من يحدد الآخر، تراقبك صورتك بنفس القدر الذي تراقبها أنت. هناك قصور خطير ذو نتائج مدمرة فيما يتعلق بهذه المراقبة في المنطقة العربية.

صوّرت فيلما اسمه «السد العالي» و هو تتمة لفيلمي عن المهندس حسن فتحي، فعندما كنت أعمل على الأخير، تعرفت على مشكلات مصر، وكنت مبهورا بهذا السد الذي مثل تحررا للإنسان المصري وكان أول خطوة بعد تأميم قناة السويس جمعت العرب على مسألة واحدة. كان العرب مجتمعين بقلب واحد على مشروع بناء السد العالي. و لكنني اكتشفت بعد فترة أن هذا السد يكبر على هواه و ليس على هوانا نحن، وبدلا من أن يحل مشكلة أصبح هو المشكلة، بدأت بالبحث في هذه المسألة. زرت الأمكنة التي اصطحبني إليها حسن فتحي، ووجدت أن السد قطع طرقات و ابتلع أراض زراعية والتهم مناطق خصبة، ووجدته يحول مصر بأكملها من بلد زراعي إلى بلد عاطل عن العمل. لأن هذا الفلاح غير مؤهل للعمل في مجال آخر، ربما باستثناء الهجرة إلى المدينة و بيع السجائر. صحيح أن السد مفيد لتخزينه المياه، ولكن سيدنا يوسف خزن المؤونة والمحصول ولم يخزن الماء!

[...]

عملت امتدادا لـ «بيروت اللقاء» ثلاثة أفلام وهي: «رسالة من زمن الحرب»، «رسالة من زمن المنفى»، و «إليك إلى من تكون». هذه الرسائل الثلاث كانت موجهة إلى بعضها، وهي في رأيي تتمة لفيلم «بيروت اللقاء». أنا الآن بصدد الانتهاء من فيلم اسمه «خلاص» الذي سيكون، في ظني، نهاية لمرحلة. هذه الأفلام الأربعة هي شهادتي بطريقة من الطرق عن هذه المرحلة.

[...]

سافرت كثيرا، لكن رحلة رجوعي النهائي إلى بيروت كانت أطول رحلة في حياتي. قالوا أن الحرب انتهت، ولكن كان واضحا أن الإعلان فقط عن نهايتها لا ينهيها. كنت أعلم أن هذه البنايات سترجع وتتهدم لأنهم بنوها على نفس الأسس الهشة. و لكني رجعت على كل حال بسبب أولادي وظروفي آنذاك.

كانت رحلة ذات طابع خاص، فكانت الرحلة من مكان منفاك إلى منفى آخر هو وطنك، و هو عكس المنفى تماما. اكتشفت كم من الصعب، وكم من الشاعري في نفس الوقت،أن تكون منفيا في بيتك، في سريرك، في المكان الذي ولدت فيه. كان هذا رومانتيكيا وشاعريا و ملهما و محفزا،

وقد أثمر في ذلك الوقت فيلم «إليك إلى ما تكون». أخذت في فيلمي نماذج تشبهني، خلقت شخصيات تعيش في الليل، وكأنهم النصف الآخر، أنا أشبه بالليل الذي بإمكانه أن يكون متلألئاً. لا زلت أحس بطول هذه الرحلة، ما زالت ترافقني بعد مضي ١٥ عاما من نزولي من الطائرة، وأكثر شيء يحز في قلبي أن أولادي الذين رجعت من أجلهم لا يوجد لديهم خيار سوى أن يغادروا لبنان.

سِيَر

عباس بيضون شاعر وصحافي لبناني ولد في جنوب لبنان عام ١٩٤٥، درس الأدب العربي في الجامعة اللبنانية في بيروت والدراسات الشرق أوسطية في جامعة السوربون في باريس. تناول في كتاباته المواضيع السياسية قبل أن ينتقل إلى الشعر وتشتمل مؤلفاته الشعرية على تسعة مجلدات، يُعتبر بيضون واحداً من أكثر الشعراء العرب المعاصرين أهمية وهو يعمل في الصحيفة اللبنانية السفير في بيروت كمحرر ثقافي منذ عام ١٩٩٧ وقام بنشر روايته الأولى (تحليل دم) عام ٢٠٠٢.

إيمان حميدان يونس كاتبة روائية لبنانية لديها روايتان، (باء... مثل بيت وبيروت) ١٩٩٧، طبعة المسرّ، والرواية تتحدث عن النساء أثناء الحرب الأهلية اللبنانية، وتُرجمت إلى اللغة الفرنسية عام ٢٠٠٤، و (توت برّي) ٢٠٠١، طبعة المسرّ، التي تدور حول عائلة درزية لبنانية في أوائل القرن العشرين، وتُرجمت إلى اللغة الفرنسية (تحت الطبع) واللغة الألمانية (٢٠٠٤)، وسوف تُنشر باللغة الإنجليزية في أوائل عام ٢٠٠٧. هي باحثة تهتم بالقضايا اللبنانية لفترة ما بعد الحرب، وبشكل رئيسي بذكريات الحرب، حصلت منذ فترة قصيرة (حزيران/ يونيو ٢٠٠٦) على شهادة الماجستير في «علم الأجناس» من الجامعة الأمريكية في بيروت وموضوع أطروحتها كان عن قصص عائلات الأفراد الذين اختفوا أثناء الحرب اللبنانية في لبنان، وأجرت أيضاً عدة دراسات عن التنمية والبيئة في لبنان، وشاركت في كتابة كتاب عن التراث الغذائي في لبنان عنوانه (نكهاتنا الجبلية). إيمان حميدان يونس تعمل كصحيفة مستقلة وتهتم بشكل رئيسي بالقضايا الثقافية والاجتماعية، ولم تزل تنشر المقالات والافتتاحيات في الصحف اليومية والمجلات العربية منذ عام ١٩٨٩.

ربيع مروّة ولد عام ١٩٦٧ وهو ممثل ومخرج وكاتب مسرحي لبناني يعيش في بيروت، بدأ بإخراج أعماله عام ١٩٩٠، وهو يعمل منذ عام ١٩٩٥ في محطة التلفزيون اللبنانية «المستقبل» ككاتب ومخرج أفلام رسوم متحركة ووثائقية قصيرة. مثّل مروة وأخرج وكتب عدة أعمال فنية منها (من يخاف التمثيل؟) و (البحث عن موظف مفقود) و (بالروح بالدم) و (بيوخرافيا)، وهذا العمل الأخير كان بالتعاون مع لينا صانع.

لينا صانع فنانة وأستاذة مسرح لبنانية ولدت عام ١٩٦٦ وتقيم في بيروت، مثلت وكتبت وأخرجت عدة أعمال وعروض للمسرح منها (إخراج قيد عائلي) و (الكراسي) و (مشاكسة). تقوم صانع بتدريس الدراسات المسرحية في جامعة القديس يوسف في بيروت وفي جامعة الروح القدس في الكسليك. يتناول كل من الصانع ومروة بالبحث التعريفات المختلفة للمسرح والعلاقة بين المساحة والشكل في الأداء. وتُعالج أعمالهما الموضوعات الاجتماعية السياسية التي وضعت تحت الطاولة في المجتمع اللبناني.

محمد برهان علوية سينمائي لبناني حاز على شهادته في صناعة الأفلام من المعهد الوطني العالي لفنون المسرح والسينما في بروكسل (INSAS)، وقد قام علوية بتقديم عدد كبير من الأفلام، بالإضافة إلى المشار إليهم في بيانه قام أيضاً بصنع أفلام قصيرة كفيلم(Affiche contre Affiche) وفيلم صص. وفاز فيلمه (لا يكفي أن يكون اللّه مع الفقراء) بالجائزة الأولى في مهرجان بروكسل للفن وعلم الآثار عام ١٩٨٠، وفي العام نفسه أخرج فيلم (الأمير) الذي فاز بجائزة السيناريو من وكالة التعاون الثقافي و الفني للدول الفرانكوفونية. عرض فيلمه (ما بعد حرب الخليج) الذي أخرجه بالاشتراك مع أربعة مخرجين آخرين، في مهرجان البندقية وفي مهرجان الفيلم لمعهد العالم العربي في باريس عام ١٩٩٢ و ١٩٩٣، وكان علوية عضواً في لجنة تحكيم مهرجانات أقيمت في قرطاج، كرنفل، شتراسبورغ وخريبكا – الدار البيضاء، ودرَّس الإخراج في جامعة القديس يوسف في بيروت وفي جامعة الروح القدس – الكسليك ما بين عام ١٩٩٨ و ٢٠٠٠.

الفصل الخامس

بغداد ÷ بغداد

العودة إلى الدّيار

فارس حرّام

١ في صباح الثاني عشر من نيسان عام ٢٠٠٣ عرفت إن بإمكاني شراء خمس عشرة بندقية دفعةً واحدة، وبسهولة، كأنني اشتري كؤوس زجاج من متجر. كانت أصوات باعة الأسلحة ترتفع في الهواء؛ البندقية بما يعادل دولارين، والمسدس بثلاثة، وفي جيبي ما يعادل ثلاثين دولاراً. ضغط أحد المتفرجين يدي مشيراً إلى دبابة ضخمة تقف على بعد مئتي متر تقريباً من سوق الناهبين وقال: هؤلاء هم الأميركان. وقبل أن أستدير لأنظر، ركضت تجاه عربة حصان تعبر الشارع، تقلُّ ثمانية أو عشرة أشخاص، سألت راكبيها وأنا أهرول إن كانوا ذاهبين إلى بغداد، أجابني أحدهم «لن نسلك الشارع العام»، وصعدت. كان يقصد شارع التاجي شمال بغداد.

مرت على هذه الحادثة الآن ثلاث سنوات، ولكن لا تزال في نفسي حرارة ذلك اليوم. لا لما أصابني فيه من صدمةٍ بشكل خاص، ولكن لدلالة أحداثه على ما يحدث الآن في بغداد. لقد مضى حينها ثلاثة أيام فقط على احتلال الجيش الاميركي المدينة. وكنت قد أخذت أسرتي الصغيرة المكونة من زوجتي وأخوين لي، من منطقة سكناي في شارع التاجي (أربعة كيلومترات شمالاً من بغداد) إلى منزل والدي في الطارمية (ثلاثون كيلومتراً شمالاً من بغداد)، بأوامر الحرس الجمهوري العراقي، الذي أبلغ مجمعنا السكني ذا الأربعين منزلاً بوجوب المغادرة، قالوا إنَّ الأميركان قد اقتربوا كثيراً من المنطقة، وقد تحدث فيها معركة كبيرة. كان ذلك في الرابع من نيسان، وكان المجمع السكني تابعاً إلى شركة هندسية حكومية أعمل موظفاً فيها، مؤلفاً من بيوت خشب (كرفانات)، في منطقة زراعية، محاطاً ببيوت مزارعين، وبسياج عازل.



© أسامة رشيد

بعد ثلاثة أيام –أي في السابع من نيسان– عبر الأميركان التاجي مساءً ليدخلوا بغداد من الشمال من دون مقاومة حقيقية، وكنت اسمع من الطارمية دويَّ الانفجارات الضخمة قرب منزلي في التاجي، دون أن أتوقع انهياراً سريعاً للجيش، مفكراً بكتبي التي جمعتها طوال خمسة وعشرين عاماً. في الصباح أيقظني والدي، الشيوعي المتديّن، هامساً بكلمتين «سقط صدام». تخيلت وأنا أتطلع إلى تجاعيد الصدمة في وجهه إن كل شيءٍ يخصني سيبدأ من هاتين الكلمتين، وتأملت دقائق معدودة مئات الكتاب والشعراء الذين سيختفون من المشهد الأدبي العراقي ممن ارتبط ظهورهم بثقافة صدام وحزب البعث، دون تسويغ فني وإبداعي يشفع لهم. وقبل أن انهض من فراشي سَرَت في نفسي مشاريع فنية وكتابية لم احلم بكتابتها قبل، خشية الرقابات الأمنية، وتذكرت عشرات الكتاب الذين غادروا بلاد صدام، الذين سيعودون. وبسرعة أخذت حياتي تتسع هندسياً في ذهني بعد أن كانت مقتصرة على البيت والعمل.

انتظرت أياماً قبل أن أعرف الأخبار وأذهب إلى شارع التاجي لأتأكد من إن البيت لم يصبه أذى، والآن تقلني باتجاهه عربة حصانٍ مع ثمانية أو عشرة أشخاص لا أعرفهم. اخترقنا بساتين نخيل وبرتقال وعنب، في طرق متعرجة تحاشياً للقوات الأميركية. حتى بلغنا فرعاً من نهر دجلة. عبرت مع أربعة أشخاص في قارب إلى الضفة الثانية، وسِرْتُ مع العشرات خمسة كيلومترات تقريباً حتى بلغنا شارع التاجي. قال لنا المعاكسون في الاتجاه إن الأميركان يقومون بدوريات فيه، وقالوا إنهم يفتشون عمن لديه سلاح. وحين رأيت عشرات المدافع والدبابات العراقية محترقة في الزرع، وإن أهالي المناطق يدفنون الجنود، أدركت إن من بقي من جيراني قد قتل، وإن منازلنا محترقة.

أَخَذَتْ ملامح المجمع السكني تبدو من بعيد، ولا أعرف الآن كيف تمكنت من الركض برغم تعب السير مسافة كيلومتر تقريباً حين أخبرني أحد الذين لقيناهم إن الناس ينهبون مجمعاً سكنياً على الشارع العام. وصلت إلى منزلي ووجدت ثلاثة أشخاص يجرون مبردة الهواء في التراب، ولمحت امرأة في نافذة المطبخ. سألتهم لماذا فقالوا إن البيت لضابط في الأمن. أريتهم مفاتيحي ضاحكاً من ضغط الصدمة فاستحوا واستحيت من استحيائهم وساعدوني على إعادة المبردة إلى الداخل.

كنت قد تزوجت قبل شهر من الحرب، ومع ذلك حين دخلت البيت لم أجد فيه ما يدل على حداثة زواجي. فقد تم تفكيك غرفة النوم الخشب بالكامل ونهبها حتى كأنها حلم، كما نُهبت هدايا زوجتي وهداياي، فضلاً عن ثلاثة أرباع أثاث ما قبل العرس. ولم يسلم بشكل كاملٍ إلّا كتبي التي كنت قد رأيت أن أخفي العزيز المهم منها تحت سرير النوم، وطبعاً كنت أتحوَّط من السرقة لا من النهب. لكنّ الذي نُهِبَ كان السريرَ، وبقيت الكتب. لمحت بعيداً إن مزارعاً أعرفه – يقع بيته خلف سياج المجمع – موجودٌ الآن. طلبت من ناهبٍ أن يساعدني في نقل بعض

كتبي إلى منزل المزارع، وائتمنت ناهباً آخرَ على ما بقي من البيت حتى عودتي، ورضي الاثنان بشفقة. وضعت عدداً من الكتب في بطانية نوم وطلبت من الناهب أن يجرَّها في التراب، بينما وضعت عدداً آخر في تنور خبز حديدي ذي عجلات، وسرنا معاً. صادفنا ناهبون آخرون يضحكون من نهبنا البخس، وقال أحدهم «وصلتم متأخرين». عدت من بيت المزارع لآخذ دفعةً أخرى من الكتب، واعتذر الناهبان من الاستمرار معي، وانصرفا لنهب بيوت جيراني. تملكتني ذلك اليوم قوة ميتافيزيقية لم تكن مواتية من قبل لجسدي الكسول، ظللتُ فيها ساعتين تقريباً أجمع وأنقل كتبي وما بقي من أغراضي إلى بيت المزارع، تارةً في التراب ببطانية، وأخرى بكيسين كبيرين على كتفيّ. وكنت الموجود الوحيد من أهالي المنطقة في هذا الحفل.

عدت إلى الطارمية ووصلت ليلاً. لم يكن الأميركان قد دخلوها بعد، فهي وعدد من المدن شمال العاصمة لا تزال تحت سيطرة ما بقي من صدام، والمقاتلين السوريين والعرب. رافقني في العودة شاب حدثني عن إن روسيا تتوسل بصدام أن لا يستعمل الصاروخ الكهربائي الذي صنعته له، خشية انتقام الولايات المتحدة منها. وحين كانت وجوه الناهبين تعبر سريعاً في ذهني سألته عن معنى ما يقول، وأخذ يشرح لي إنه صاروخ ينفجر في الهواء مخلفاً كهرباء ضخمة تصيب الطائرات بصعقاتها فتسقط، ومنعني الإنهاك من أن أضحك أو أبكي.

٢ بعد عشرة أيام التقيت وعدداً من أصدقائي على فكرة واحدة: هي إننا «نجونا»، وأسسنا جماعة أسميناها «ناجين». وبالطبع لم نكن وحيدي النجاة ممن يكتبون ويفكرون، كما لم تكن «النجاة» من الحرب وحدها، وإنما من عهد صدام أيضاً.

بعد أسبوع قدمنا على أنقاض مسرح الرشيد المحترق والمدمر عملنا الأول وكان مسرحياً، وأصدرنا في اليوم نفسه بياناً باللغات العربية والكردية والإنكليزية، تنبأت عباراته الأولى بما سيحدث بعد أيام: «الحرب لم تنته. الذي انتهى وجه واحد منها. وما بقي أكثر من غيره حربنا نحن. انتهت حرب التحكم عن بعد، حرب القذائف، وابتدأت حرب التحكم عن قرب، حرب الروح والحب والكره، حرب الحنان والقسوة. ابتدأت حربنا «نحن» من حيث نجونا من «حربهم»، ووجدنا أنفسنا وجهاً لوجهٍ مع بعضنا البعض. كيف يمكن أن تكون الآن الحياة؟».

بعد عامين ونصف تقريباً، من بيان «ناجين»، نظرت أول مرة في حياتي من الطائرة إلى بغداد. سأغادرها ثلاثة أشهر في رحلة أدبية ثقافية مع صديقي الروائي عبد المحسن صالح لعواصم محيطة. قالت لي سيدة في الكرسي المجاور إننا –عند عودتنا– لن نجد الحياة قد تغيرت، وابتسمتُ لها متفائلاً، دون رد. كانت الأرض تبتعد في النافذة شيئاً فشيئاً، الأحياء السكنية تأخذ من أعلى شكل منزل واحد كبير، والأراضي الزراعية بقع خضراء. ومع ارتفاع الطائرة أكثر كانت الأحياء

السكنية برغم ما فيها من بناء تبدو، هي الأخرى، بقعاً خضراء. ولم أكن ادري إن كانت بغداد قرية دون أن أدري أو لا.

٣ زرت وعبد المحسن دمشق وأنقرة واسطنبول والقاهرة وبيروت، رأيت فيها أول مرة منذ عامين ونصف أناساً يتمتعون بالليل، وعدنا في كانون الأول/ ٢٠٠٥. لكنني قبل أن أذهب في اليوم التالي لجامعة بغداد، تيقنت وأنا استمع من زوجتي إلى قصص بغداد التي في غيابي، إن كل شيء هو كما تشاءمت تلك السيدة: حياة أكثر تفتتاً أمام الحلم. وقد بلغ تجريد الأفكار شكله المأساوي الدموي، بحيث غدا مسلّماً به أن يتقاتل طرفان بسبب «تناقض منطقي»، وان يُحيل «تصوّر ما» حيّاً سكنيّاً إلى كتلة موتى. ولقد أدمت كِسرُ الزجاج المتطايرة من «الرموز والكلمات» أقدامَ الحفاة الفقراء: من صراخ «المقاومة» إلى صراخ «الإرهاب»، ومن صراخ «الوطن» إلى صراخ «الإنسان»، ومن «التحرير» إلى «الاحتلال»، ومن «العراق السابق» إلى «العراق الجديد». وغدا وعي الشاب ذي الصاروخ الكهربائي هو الأنموذج المعرفي المتحكم بمصير المجتمع، أنموذج وعي الأسطورة وتضخيم «أبطالها» ومنطق المؤامرات، متجلياً بصور متعددة، تصل إلى مستوى النخب السياسية والدينية.

ثقافياً: هو نتاج طبيعي لدولة صدام قبل ٢٠٠٣ القروية، باقتصادها الارتجالي، وتنشئتها القسرية، وتعليمها التلقيني، وسلطتها الأمية المسلحة، وفكرها ذي الاتجاه المسن الواحد. وهو نتاج أيضاً لعودة الناس المعلنة إلى شكل «الجماعات الأولية» كما يسميها جارلس كولي (الأسرة، القبيلة، صداقات التشابه الفكري والعقائدي..الخ)، منكفئين عليها، محتضنين، كاشفين أن لا «تمدين» للوعي الاجتماعي، منذ قيام الدولة العراقية الحديثة مطلعَ القرن الفائت. وما كان – طوال مراحلها وتقلباتها – إنما تركّز في أعماق السيكولوجيا الجمعية، على أن «المعتقد» هو «الوطن»، لا الأرض ولا الإنسان، وأنّ مقياس المواطنة – منذ عشرينات القرن



© أسامة رشيد

العشرين وطوال أكثر من نظام سياسي – تحدده بيروقراطية التشابه العقائدي والإيديولوجي ليس غير. وما حاول الأدب والفن «الثوري»، في مجال الثقافة مثلاً، من جَعْل «الوطن» قيمةً مشتركة طوال عقود لحين مجيء صدام، قد بدده صدام بفنه وأدبه البهلوانيَّيْن. وتسلمنا الوطن من يديه محتلاً، مختزلاً في مشروع واحد كان مشروعه. إذ بين يديه فقط يكون هذا «الوطن» رأسَ القيم الاجتماعية المشتركة، وبعده إنما هو فكرة مجرَّدة مناسِبَة للصراع والاحتراب.

٤ جلست في اليوم التالي في الصف أستمع لمحاضرة عن كوجيتو ديكارت، وكانت مشاكسات الطلاب المعهودة، كما كانت في العام الماضي، تضفي إسترخاءً على المحاضرة وسط أصوات الإنفجارات المستمرة، سألتني الأستاذة عن سبب غيابي، وأخبرتها بسفري، قال أحد الطلاب بمزح: «عدت إلى حفل بغداد»، ابتسمنا، ثم دخل شاب لا نعرفه، همس في أذن الأستاذة وخرجا مسرعَيْن، إن الأستاذة رئيسة القسم، وكان الخبرُ مقتلَ أحد طلبة الصف لسبب طائفي. بكى بعضنا، ولم يطل تأثرنا أكثر من ساعة تقريباً، هي الزمن المعتاد لتلقي صدمة من هذا النوع. إذ الفعل اللاحق عبارة عن قشعريرة وجودية: «ربما أكون أنا التالي» لا تلبث أن تضغط بالوحشة الفردية على المرء، وتهبط به عميقاً إلى أدنى مستوى من الحزن الاجتماعي. تذكرت «حربنا نحن» كما تنبأ بيان «ناجين»، وبكيت في المغاسل منهاراً، وحين خرجت قلت لزملائي الطلاب – وهم يصغرونني بعشر سنوات– إن «الوطن» لا يزال أمراً ممكناً. استمعت لدى عودتي إلى المنزل من مذياع الباص الصغير إلى أخبار القتلة وأخبار السياسيين، وكان الراكبون يتأمل بعضهم بعضاً ويهمهمون بكلمات مهموسة.

لم يكن غريباً بالطبع أن تقوم أغلب الرموز والنخب السياسية والدينية، أنفسها، في العراق اليوم برفد روح القتل القروية – البدوية، ودعمها، واتخاذها ملجأً آمناً لمشاريعها وتكتيكاتها. ذلك إن أغلب معارضي صدام ممن ظهروا اليوم في المسرح



© أسامة رشيد

السياسي، والسياسي – الديني، هم صدى لطيف صدام نفسه، وإنْ باختلاف الحدة والوضوح لأسباب تكتيكية وإعلامية لا أكثر. وقلة هم من يكسرون هذه الفكرة. قلة قليلة. لا يبدو تأثيرها واضحاً حتى الآن. تقدم نفسها على إنها مشاريع قيادات «حديثة» مبنية على مسلمات «حديثة» بهذا العالم الحديث. ولأنني تعلمت – دون أن أعرف لماذا – أن أجد الأمل في كومةٍ من القش، فإنني انظر إلى هذه القلة من السياسيين إنهم يشتركون مع قلةٍ من الأدباء والمثقفين والفنانين (برغم التعارض المعتاد في الطبيعة والخطاب بين الطرفين) بأنهم المستقبل الممكن لما يحدث في العراق، لا حاضره.

٥ ولأنني تعلمت أيضاً أن أجد الأمل في كومةٍ من القش، فإنني ما زلت أشرح هذا الأمل لأسرتي الصغيرة، وأعلق عليه كلما بدا ذلك ممكناً. وأحياناً يتخلل شرحَ الأمل خجلي من الواقع الذي يعكس مرآته أمام عينيَّ، فأخبرهم إن الخيال هو الحل الوحيد، ثم أشك إن كنت سأكون واحداً من الناجين مرة أخرى، مقيماً في منزلي نفسه الذي نهب قبل ثلاثة أعوام، محيطاً إياه بعدة تحوّطات، لا من السرقة هذه المرة، وإنما القتل، وطبعاً ليس من بين هذه التحوّطات وجود سلاح عندي. ولا بأس أن تراودني فكرة إنني كنت اقدر أن اشتري يوماً ما خمس عشرة بندقية دفعةً واحدة، وأن تنشأ كل مساء –مع أصوات إطلاقات ليل بغداد– حرب صغيرة قبيل النوم، تذكيها عاطفة غير محددة، يختلط فيها الندم بالترفع، ندم حب البقاء وترفع الشاعر، من أن أشتري بندقيةً أدافع فيها عن نفسي وأسرتي، وان استخدمها بالفعل. بين السؤالين: «لماذا أدع غيري يقتلني؟» و «هل تمكنني يداي من القتل؟»..... هذه الحرب الذاتية الصغيرة، التي ينتشر جنودها الخائفون في الشق الرفيع بين وسادتي ووسادة زوجتي، حرب الخصمين ذَوَيْ الاتجاه الواحد، هي حرب شائعة عند من بقي من «مدنيي» بغداد، في إزاء «قرويّيها». وسيمضي في ظني وقت طويل، مليءٌ بالدم والدموع، حتى يقدر «مدنيّو بغداد» –السياسيون



© أسامة رشيد

الجدد والمثقفون الجدد– من تفكيك هذه القرية المتراكمة التي نعيش فيها اليوم، ثم صناعة مدينة أخرى منها. من يدري؟ ربما سينجو آخرون غيرنا ذلك اليوم، ويصدرون بيان «ناجين» آخر، يقولون فيه من دون تلفّتٍ: «إن الحرب قد انتهت».

المؤلفون

فارس حرّام مواليد ١٩٧٢ – النجف – العراق.

- ١٩٩٩ – ٢٠٠٣: عمل مشرفا لغويا في مجلتيّ «آفاق عربية» و«الطليعة الأدبية».
- ١٩٩٩ – ٢٠٠٤ كتب اربع مسرحيات:

١ – (زيد وعمرو لا يشربان الشاي في الصالة ولا في المطبخ لأنه لا يوجد شاي أصلاً. أكثرُ من إبريق، وأكثر من كوب، وأكثرٍ من إنسان، ولا يوجد شاي أصلاً – ١٩٩٩)
٢ – (سلمى تسكت لأسباب كثيرة – ٢٠٠٠)
٣ – (كيف نسمعهم... أجبٍ ٢٠٠٢)
٤ – (لم يكن في المنزل الذي قضيت فيه أجمل أيام حياتي... إلا ثلاث غرف – ٢٠٠٤)

- ٢٠٠٣: أسس في بغداد، مع عدد من المثقفين العراقيين «جماعة ناجين للثقافة والفنون».
- ٢٠٠٤: شارك في كتابة سيناريو الفيلم العراقي السينمائي «غير صالح» مع المخرج عدي رشيد والفنان حيدر حلو.
- ٢٠٠٥: فاز بجائزة الشارقة للإبداع العربي في مجال الشعر وأصدر ديوانه الأول «مرَّة واحدة» في دولة الإمارات العربية المتحدة.
- يدرس حالياً الفلسفة في جامعة بغداد.

عبد المحسن صالح مواليد ١٩٦٩ – النجف – العراق.

- ١٩٩٠ حصل على شهادة البكالوريوس في الأدب واللغة الإسبانية من جامعة بغداد.
- ١٩٨٢ – ١٩٩٠ عمل ممثلاً مسرحياً في أكثر من عشرة عروض مسرحية.
- ٢٠٠٣م عمل رئيس تحرير مجلة (ينابيع) الصادرة عن مؤسسة الحكمة للثقافة في النجف.
- ٢٠٠٤ – ٢٠٠٥م عمل مراسلاً إذاعياً لبرنامج (الانتخابي) ضمن برنامج التعاون الإذاعي الألماني– العراقي المشترك.
- عضو في الاتحاد العام للأدباء والكتاب العراقيين، وعضو في الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب.
- حاصل على عدد من الشهادات التدريبية في مجال الإعلام، والمجتمع المدني ويعمل حالياً منسقاً لمنظمات المجتمع المدني.
- شارف على إنهاء كتابة روايته الأولى.

كلمة شكر

لم يكن لهذا الكتاب أن يظهر لولا دعم صديقينا آنيا فوللنبرغ، وكلاس غلينيفينكل، فقد بذلا جهوداً مخلصة، وحقيقية للوصول بهذا الكتاب إلى غلافه الأخير فضلاً عن حرصهما البالغ على مستوى الكتاب فنياً، وثقافياً؛ فتحول بذلك من فكرة إلى حقيقة.. فهما الصديقان الرائعان اللذان عرفناهما من قبل، وخبرنا ما فيهما من تطلع دائم لرفد الواقع الثقافي، والإعلامي العراقي بالأفكار المخلصة، والعمل الدؤوب. إن هذه الكلمات ليست كافية لنشكرهما على الدعوة التي تمّ توجيهها إلينا من قبلهما للقيام بهذه الرحلة الرائعة التي شملت أربعة بلدان تحيط ببلدنا العراق، وما كان لكاتبين عراقيين – عاشا داخل العراق ظروف الانقطاع الثقافي، والأدبي عن زملائهم في البلدان المجاورة – أن يحققاها منفردين.

كما نود أن نعبر بالشكر، والامتنان لصديقتنا دينا فقوسة التي اضطلعت بمهمات عديدة في التحرير كان من ضمنها التواصل الدائم معنا، ومع أفكارنا عبر البريد، وعبر الهاتف بأسلوب غاية في المهنية، والدقة، والإخلاص.

ونقدم شكرنا بصورة خاصة لأصدقائنا العراقيين والألمان الذين رافقونا في رحلتنا، لتصوير فيلم مادته الأساسية: لقاءاتنا، بما قدموا لتلك اللقاءات من جهودهم وأفكارهم المهمة. بدءاً بشريكنا الروحي عدي رشيد، وصديقتينا ميلاني رينج وبتينا شوللر، وصديقينا أسامة رشيد ومراد عطشان. وإنّنا لنجد هذه السطور المحدودة تضيق بشكل مخجل عن أن تذكر جميع من أسهم في تكوين ونشر هذا الكتاب: من أصدقائنا في فريق التحرير واحداً واحداً، وأصدقائنا الأدباء، والفنانين، والمثقفين الذين قابلناهم، وأجرينا معهم لقاءات مهمة أضافت لنا الكثير. ولم يكن لهذه اللقاءات أن توجد، لولا أصدقاؤنا الأدلاّء الثقافيون المخلصون، والمترجمون الرائعون.

غير أنّنا – قبل هذا، وبعده – نشكر مؤسسة فريدريش إيبرت الألمانية Friedrich Ebert Foundation لدعمها المتواصل لتلك الرحلة، وهذا الكتاب، وهي المؤسسة التي دأبت على دعم ثقافتنا العراقية بمشاريع، وبرامج طالما كانت تفتقر إليها.

شكراً لكل من أسهم في هذا الكتاب بعمل، أو فكرة، أو تشجيع.

فارس حرّام وعبد المحسن صالح